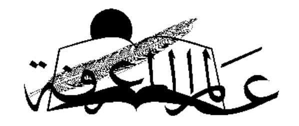
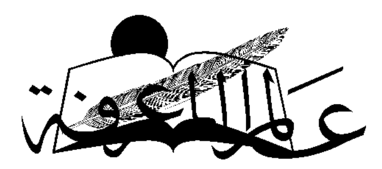
143





الريف في الرواية العربية

تأليف
د. محمد حسن عبدالله



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

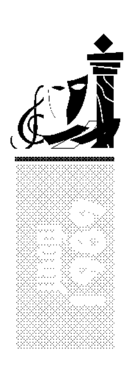
صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

143

الريف في الرواية العربية

تأليف

د. محمد حسن عبدالله



1989

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى
المحتوى

بسم الله الرحمن الرحيم

هذه الدراسة الأدبية عن: «الريف في الرواية العربية» تنطوي على بعض «المخالفات» أو «التحديات»، فالفن الروائي ابتدع ليعبر عن المدينة- وليس الريف أو القرية-وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبيرة، وانتشار التعليم، لأن الرواية فن يقرأ، كما ارتبط بحصول المرأة على قدر من الحرية الاجتماعية، وبخاصة حق العمل وحق الحب اللذين يتيحان قيام شبكة من العلاقات تسمح بصنع نسيج فني متعدد الألوان، فيه من عناصر الكشف والتشويق ما يغرى بالاستزادة. لهذا كانت «المدينة» هي صانعة الرواية، والمستهلك الأساسي لها، ولكن هذا لم يمنع أن يتنفس بعض الروايات المبكرة في الريف، وبخاصة في العصر الرومانسي الذي رفع شعار: «العيش على وفاق مع الطبيعة». وليس مصادفة أن تكون الروايات العربية الأولى رومانسية، وتجري أهم أحداثها في الريف أيضا، ولكن يمكن القول إن الرواية الفنية لم تحقق صلابتها كشكل أدبي نثري، له أصوله الجمالية المستقلة، أو المميزة له، إلا في عصر الواقعية، واقتحام قضايا مجتمع المدينة المعقد، بصراعاته وطبقاته وتطلعاته.

إن التخلص من أحكام جاهزة يمدنا بها تاريخ الأدب الروائي في أوروبا، مقرونة بالنماذج العظيمة

التي أبدعت هناك، هذا التخلص خطوة أولى واجبة في الموقف النقدي للباحث العربي، حتى مع التسليم (وهو مجرد افتراض عام قد لا يصدق دائما أو غالبا) بان كتاب الرواية عندنا قد ساروا في ركاب أدباء أوروبا، أو تأثروا بأحكام الدارسين هناك، والقليل الذي يمكن أن يثار، أو قد أثير حول «تس» و «زينب» أو عن علاقة فونتمارا بأرض الشرقاوي، يبقى في حجم الحالات الفردية التي لا تكون ظاهرة. من ثمرات هذا التخلص الامتداد والتنوع والابتكار الذي تتميز به الرواية العربية في حفاوتها بالريف، ومجتمع القرية، بحيث استطاع الكاتب العربي-ربما أكثر من آداب أخرى كثيرة-أن يتخذ الريف بيئة تتجاوز المألوف من نظرة رومانسية، أو أخرى واقعية، إلى الرؤية الفلسفية، وأحلام المدينة الفاضلة وإلى تصوير الكفاح الوطني، بل أحيانا النضال الإنساني في سبيل بناء الحضارة واستخلاص وجوده الذاتي الذي بدأ يفقده في زحمة ما بناه. فليس الريف إذا-في الروايات العربية-عبارة عن بلاد الفلاحين أو الحياة في الأقاليم، أو ما يقابل المدينة الكبيرة، هذا تبسيط مخل ينفيه البحث الشامل في الظاهرة الفنية.

وقد جرى عرف الدارسين في الأدب القصصي، بصفة خاصة، على تفضيل دراسته حسب مقتضيات المكان، والأخذ بالمنهج الإقليمي، فهناك القصة السورية والقصة التونسية، وفن القصة القصيرة في مصر، وهكذا. لهذا ما يبرره دائما علميا: حيث تنعكس طبائع الإقليم بوضوح في الفن القصصي بنوعيه: الرواية والقصة القصيرة، أكثر مما تنعكس في فن آخر من أشكال التعبير. وعمليا (اضطراريا إن صح القول) في صعوبة انتشار الكتاب العربي خارج حدود إقليمه، حتى مع وجود المعارض الشاملة، خضوعا لمشكلات الرقابة، وفروق أسعار العملة، وضالة التوزيع مما يحفل أعباء على نفقات التسويق. ومع إدراكي لكل هذا فقد فضلت أن اكتب عن الرواية العربية بالمعنى الحقيقي، وليس المجازي، وأن أواجه صعوبات الحصول على المصادر، ثم اكتشاف المنهج المناسب لظاهرة عظيمة الامتداد زمانا ومكانا، عظيمة التنوع مختلفة الأساليب والأهداف، وذلك لأحقق غاية أدبية قوميه، بالتكامل البحثي في الظاهرة الواحدة، التي تقدم برهانا مستمرا على وحدة الثقافة، والتصورات، والوسائل والغايات العربية.

وهذه الدراسة ليست تاريخا أدبيا يقتطف خلاصات البحوث الإقليمية،

وينظم منها تاريخا أدبيا مستقطبا في حدود الريف كموضوع، وليست دراسة نقدية تضع أمامها مجموعة من المكاييل والموازين تصدر من خلالها الأحكام الصارمة على تلك الإبداعات المختلفة. ولم تأخذ بسياسة إرضاء «القبائل العربية» بأن تمثل جميعها بروايات، تسترضيها، أو تردع اتهاما بالتحيز لسبب ما، أو فكر ما، فهذا كله ضد ما توخيناه في دراستنا التي شقت طريقها بمنهج خاص يوازن بين شمول التصور للظاهرة الفنية-في حدود الموضوع-وضرورة الوقوف عند أعمال فنية بعينها، ليس لتوافقها مع خصائص الشمول وحسب، وإنما لقيمتها الخاصة كذلك.

تنقسم هذه الدراسة إلى قسمين كبيرين، أولهما يرصد ظاهرة الرواية الريفية من الزوايا الأربع: الرومانسية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والرمزية. ويهتم القسم الثاني بالعلاقات بين الريف والمدينة، والريف والبادية، ثم تكون له وقفة خاصة لهدف لا يخفي-مع رمز الأرض في الرواية الفلسطينية، لتميزها الموضوعي، ووقفة أخرى مع الرواية السودانية الريفية لتميزها الفني. وكل ما أتمناه بحق أن تكون هذه التجربة مغرية بالاستمرار في تناول قضايا الأدب والفن العربيين في امتدادهما الرائع الشامل، ما بين المحيط والخليج وعدم الاستسلام للخذلان العلمي، أو الشخصي، أو السياسي، بفرض العزلة على ما لا يمكن عزله، أو اعتزاله.

الباب الأول
الريف من الجهات الأربع

تمهيد

إن هذا القسم الأول يقدم صورة-تحاول أن تكون واضحة-لفن الرواية العربية، ملتزمة بالموضوع المحدد «الريف»، من زاوية الرؤية المذهبية، أو الأسلوب الذي يعني. الفكرة، وطريقة عرضها، وصياغتها أيضا. وهنا نورد بعض الملاحظات:

1- إننا إذ نلجأ إلى استخدام الاصطلاحات المذهبية التي تنطبق على بعض الآداب الأوروبية العالمية, لصدورها عن أطوار حياتهم هناك، ومناهج تفكيرهم، لا نعني أنها تنطبق على أدبنا وأدبائنا تمام الانطباق. فهي ليست وليدة تطورنا الاجتماعي والثقافي، وكل ما قصدناه أن نقرب الصورة ونختصر الشرح بالمصطلح، الذي سيتردد على ألسنة نقادنا وكتابنا، مهما كانت درجة الوعي به، ومن ثم فإنه يترك أثره بشكل عام، ويصبح من حق الدارس أن يستخدمه.

2- وإذا لم تكن تلك المذاهب الأدبية الشهيرة بخاصة: الرومانسية والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والرمزية، إذا لم تكن قد وجدت مسالك التعبير الأدبي عن حياتنا، على النسق الصارم-إلى حد-الذي كانت عليه في بقاع أوروبا المؤثرة، فإنها لم تكن بعيدة، بمسافة مفسدة للتصور أو مشوهة للصورة. ولعل الاختلاف المحدود يؤكد أصالة أدبائنا الذين لم يكونوا في موقع الصدى من تلك الآداب الأوروبية، بقدر ما كانوا يتسمعون، وينتقون، ثم

يلتفتون إلى واقعهم الاجتماعي العام، والثقافي الخاص، يمزجونهما بالتجربة الذاتية المعاشة، أو الموضوعية المتأملة، فتكتسب أعمالهم الروائية تلك الألوان والروائح المميزة التي نسعى إلى إبرازها عبر هذا الاختيار الخاص.

3- ولعل ما أشرنا إليه سابقا يوضح لنا الأسباب الكامنة. إنه ليس لدينا مرحلة يمكن أن ندمغها بأنها رومانسية أو واقعية خالصة، بنفس القدر الذي يصدق به هذا الحكم على كاتب ما، أو رواية ما، فبين أعمال أشد أدبائنا واقعية سنجد عملا مغايرا، وكذلك في إطار العمل الفني الواحد. ولعل هذا بمثابة تقديم لصدق الحياة، على صدق المذهب الفكري أو الفني، وإيثار لصدق الإحساس الذاتي، على تطويع هذا الإحساس للأطر المعدة لتشكيله، وفق رؤية معينة.

إن هذا سيعني في النهاية أن التصنيفات الفنية للمراحل، وللروايات تقوم على التقريب، والتغليب، ولن تفرض، أو تفترض حسما ليس له وجود، إلا في الحالات التي تقبل هذا الحسم موضوعيا.

4- وليس إعطاء صورة شاملة عن الرواية التي اهتمت بالريف من أهداف هذه الدراسة، كما أن الفن الروائي على مساحة الوطن العربي لم ينشا في أزمنة متساوية أو متوازية في مختلف بلدانه، وإن كان الأمر ينتهي إلى صورة «الأواني المستطرقة» بالتكيف والتواصل الطبيعي. ويترتب على هذا أن نكتفي بتحديد الملامح المشتركة، والسمات المميزة، ثم نتوقف بتفصيل مناسب عند أعمال بذاتها تنتمي إلى مراحل زمنية، وأماكن في الوطن العربي، مختلفة، لنرى فعل الزمن، أو تأثير الماضي في الحاضر، وأثر المكان، لنشاهد كيف يتنفس الخاص من خلال العام.

5- واعترافا بوجود التداخل في التقسيم المذهبي، حتى أننا نجد رواية رومانسية ألفت في الثمانينات، كما سنرى، ورواية واقعية اشتراكية مريحة ألفت منذ أربعين عاما أو تزيد، دون سابقة من تراث خاص، كما نجد في «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد (عام 1939) في لبنان، أو «اليد والأرض والماء» لذي النون أيوب (عام 1948) في العراق، وكان الفن الروائي في هذين القطرين لا يزال في بداياته، يضطرب بين الترجمة الذاتية والغرائب والمغامرة، اعترافا بهذا التداخل، نقول إننا لابد من أن نشير إلى وجود روايات خرجت عن سياق التطور، وفي إطار الرواية يحدث أن يخرج عنصر

عن طبيعة باقي المكونات ومن ثم يعتمد تقسيمنا للروايات في هذا القسم الأول على تحليلنا للطابع العام للرواية، أو اللون الغالب.

الريف بعين التعاطف

التعاطف غير «العاطفية» التي تعني الانفعال. التعاطف موقف قد يكون تعبيرا عن «الرضا» وقد يكون تعبيرا عن «الأسى»، وبين الرضا وما يستدعي من الإحساس بالجمال والتناغم مع الطبيعة ومع الحياة، وبين الأسى وما يستدعي من عطف على الضعف، ومداراة للقبح، وغفران للخطأ أو الخطيئة، بين هذين الشعورين تولد الرواية الرومانسية، وتكسب مذاقها الخاص. ومن حق الرواية الرومانسية أن تكون البداية، وهي بداية لا تزال مستمرة كما سنرى.

فالرومانسية-على المستوى العالمي-هي التي أتاحت للفن القصصي أن يوجد، وأن يزدهر. وذلك حين هدفت إلى تحرير الفن من سطوة التقليد، وسيطرة العقل والذوق. لقد كانت تعبيرا عن عالم جديد، بلغة جديدة، وألوان محلية زاهية، مع ثقة عظيمة بنقاء الفطرة الإنسانية، وحلم جامح بصنع المستقبل، كما كانت الرومانسية-على المستوى العربي-نقطة البداية الصحيحة لرواية عربية تنهض على قيم فنية ناضجة، وفضلا عن أن هذا قد تحقق في «زينب» فإن الرومانسية سمة غالبة على

البدايات المتعددة في مناطق مختلفة من الوطن العربي.

لم تكن الرومانسية، حين ظهرت ملامحها، وتردد معناها على صفحات أدبائنا ونقادنا، الاتجاه السائد في الآداب الأوروبية، حين ظهرت رواية «زينب» (كانت قد نشرت مسلسلة على صفحات الجريدة سنة 1911 ثم طبعت في كتاب سنة 1912) لم يكن للرومانسية وجود في منابتها الأوروبية، إذ كانت الواقعية بمختلف نزعاتها تصارع الرمزية وما بعد الرمزية. والخلاصة أن الرومانسية حين ظهرت في الرواية العربية لم تكن الحركة الموازية للمنبع الذي انحدرت عنه، وإنما كانت الحركة المناسبة، لأدب ناهض يبحث عن أشكال جديدة، يثبت من خلالها دعوته إلى التجديد، وتمرده على الأساليب السائدة.[1] وكما أشرنا من قبل فإن العلاقة بين الرومانسية والفن القصصي علاقة تاريخية مقررة، ولكن هذا السبب لم يكن هو المؤثر الوحيد، بل لم يكن هو المؤثر الأول.

إن الكلاسيكية-ولم يكن للفن القصصي فيها منزلة ملحوظة-بقوالبها الصارمة وتركيزها على المسرح، وعلى افتراض أن بعض مثقفينا قد تعرف على شيء من مبادئها ودعاواها، لم تكن تناسب ميراثنا الثقافي والفكري، ولا ميولنا النفسية. إن الشعر الغنائي، بنزعته العاطفية وانفعالاته الجامحة هو العلامة المميزة لتراثنا الفني، ثم يأتي دور الحكايات، بدءا من الخبر القصصي إلى الأدب الشعبي، لنجد أن الطرافة، والإثارة، وتصوير الغرائب، والتركيز على علاقات الحب والخيانة، تكاد تكون القاسم المشترك في هذه الأخبار والقصص. وليس من شك في أن الرومانسية هي الأقرب إلى الإفادة من هذه الجوانب، وهي الأقرب إلى الموهبة المبتدئة، حين ترفع شعار الحرية في التعبير، وتعطي حق التمرد على القوالب الثابتة، ورفض التصنع الأسلوبي، وتجعل من التجربة الذاتية، والتعويل على الوجدان الفردي دليل صدق لا يجحد، وقد كانت طلائعنا من المثقفين، من أبناء الطبقة الوسطى بصفة خاصة، شديدي الإحساس بذواتهم الفردية، وبتوتر علاقتهم بمجتمع لا يزال موسوما بالتخلف، على أن الرصد الموضوعي للظروف الخارجية يوضح، ويكمل، كيف أن الرومانسية كانت الحركة المناسبة لنا أوائل هذا القرن، وإن لم تكن موازية لما كان عليه الحال في أوروبا التي صدرت هذه الرومانسية في شكل أعمال أدبية، إلى وطننا العربي. فمرحلة

النهوض القومي لبلاد تقع كلها تحت ثقل الاستعمار وتداعبها أحلام الثورة، وذكريات المجد القديم، تناسبها الرومانسية، التي تعبر-من وجهة أخرى- وتستوعب دوافع القلق الاجتماعي، وصوره المقبولة، ثم إن الاحتفاء بالطبيعة، كما يصدر عن هذا الاعتزاز بالانتماء الوطني، يمكن أن يكون فرصة للاسترسال الإنشائي في الوصف الفضفاض الذي يناسب تجربة محدودة في تخطيط موضوع لرواية، يلعب فيها إغراء الوصف، والاستطراد في تنسيق العبارات دورا مهما. ومن جهة أخرى فقد اقترنت الصحوة الفكرية السياسية بدعاوى التحرر الاجتماعي الذي ينطوي-فيما ينطوي عليه-على الدعوة إلى الاعتراف بشخصية المرأة اجتماعيا، أو تحرير المرأة كما كان يطلق عادة، وأول مظاهر هذا التحرر حق التعليم، وحق العمل، وحق الحب. [2] بل إن حق الحب في الإعلان عن نفسه في أعمال فنية، رومانسية الطابع، قامت حبكتها على موقف البيئة من الحب، وكيف أن المرأة هي الضحية، حتى وإن كان «الرجل» هو الطرف الآخر في معاناة هذا الإنكار. إن «الحب»-موضوعيا-يمكن أن يصير في العمل الفني علامة على التمرد، بل مدخلا لقضية اجتماعية أو طبقية.. كما أن الحرمان منه قد يؤدي إلى الأمر نفسه. إن الإسراف في الانفعال هو العلامة المميزة، سواء كان في الاعتراف بالعجز، والاستسلام للمصير، في الشطط والرفض المطلق. وقد لا تكون الرومانسية منطبقة تماما على هذا التصور الذي ساد في كثير من رواياتنا، ومن ثم فإن هذا يكون منتسبا إلى طريقتنا في التفاعل مع أفكار ومبادئ لم تنبع من واقع الممارسة التي نعيشها.

إن هذا كله-أو جله-يتجلى في المحاولة الرومانسية الأولى، كما سنجده ماثلا في محاولات أخرى، استمرت تتقاطر عبر سبعين عاما، وهذا يعني في النهاية أن الرومانسية عندنا ليست مرحلة وجدت ثم توقفت-كما حدث في أوروبا-وإنما هي إحدى قسمات أو ملامح الأدب العربي، كما بينا، حتى وإن تغيرت نسبة الانتشار أو مستوى الصناعة الفنية. كما أنه ليس من المستغرب أن تكون المحاولة الرومانسية الأولى، في مجال الرواية الفنية، قد أخذت موضوعها من حياة الريف. فهذا الحنين إلى الفطرة والبساطة، متمثلا في الفتاة الريفية «زينب»، وهذا الانطلاق بين أحضان الطبيعة، والشغف بوصفها، والتعزي بمظاهرها التي تعاني التغير، كل هذا لن يجد

مدده المتاح بسهولة إلا في اختيار الريف بيئة أساسية في الرواية. ولقد كانت الأعمال المترجمة تميل إلى موضوعات من هذا القبيل، إذا ما توفرت. وصنيع المنفلوطي في ترجمة «بول وفرجيني»-التي سفاها الفضيلة-ليس مثلا فريدا في هذا الباب, وما كانت تخطئه البيئة الريفية لم تكن تخطئه النزعة الرومانسية التي سيطرت على اتجاه المرحلة طوال الربع الأول من هذا القرن.

إننا لا بد من أن نعطي «زينب» فرصتها، أن تقول كلمتها، فهي من عمد تاريخ الرواية العربية، حتى مع الشعور بتدني قيمتها الفنية، أو التشكيك في دوافع كتابتها. [3] بعد أن نؤكد-برصد علمي-أن الرومانسية كانت لون البداية الغالب في كل قطر عربي، مهما تأخرت تلك البداية، كما أننا-أكثر من مرة-سنجد الإشارة إلى «زينب» كمؤثر قرين كتابات المنفلوطي والرعيل المعاصر له.

عن أهم الملامح العامة للقصة في بلاد الشام يتقرر أثر المنفلوطي المباشر في شكيب الجابري، صاحب رواية «نهم». ولم يكن غريبا-من ثم-أن ينتقل الجابري عن الإعجاب بالمنفلوطي إلى استهواء روسو، ولامارتين، وشاتوبريان. ثم جاء فولتير-كما يقول الجابري. (لقد قلب حياتي من الرومنتيكية المحضة إلى المادية المحضة).

على أن الرومانسية تحدد إطارا لقصص ما بين الحربين بصفة عامة في سورية، وكان الأثر الفرنسي الأشد ظهورا ممثلا في: البؤساء، وغادة الكاميليا. فالقصة الرومانسية هي التمهيد والمدخل. [4] ويمكن أن نذكر أن حافظ إبراهيم كان قد ترجم البؤساء، وأن غادة الكاميليا كانت مما اهتم به المنفلوطي من موضوعات قام بتلخيصها في (النظرات). وعلى الرغم من إشارة بعض الباحثين إلى ما يطلق عليه. «الرواية العربية الكلاسيكية»، ويقصد بها المحاولات المبكرة التي نسجت على غرار المقامات، أو اقتربت من شكل المقالات، فإنه يقرر أن ظهور الرواية الفنية في بلاد الشام قد اقترن بالاتجاه الرومانسي، ويشير إلى تأثير مباشر للرواية المصرية في هذا الجانب [5] مع التسليم بوجود دوافع بيئية وثقافية مباشرة بالطبع. وعلى قلة الروايات-بصفة عامة في تلك المرحلة (أربعينات هذا القرن)-فإن الملمح الريفي قد تنفس في رواية مثل «أسطورة الجبل» لموريس كامل، التي

تعتمد على منطلقات ليست بعيدة عن منطلقات هيكل في «زينب» وهي الاعتزاز الوطني، وإن يكن الاعتزاز في «أسطورة الجبل»، قد اتجه إلى التاريخ، إذ تقوم الرواية على أسطورة لبننية أصلا، تمثل تواصل الحياة من الأب إلى الابن، من عيل إلى عاد، قد سالت الأم أبنها عما يفعل، فأجاب بهدوء: إني أعيد الحياة إلى أرض أبي المهجورة، وإلى الكرم ماضيه، سابني شعابا جديدة تمتد من المنحنى إلى الغابة, وسأرفع سقف البيت، وأسكن هنا عندما أصبح قادرا على رفع العتبة، وقطع الحطب، ورفع المعول.. . لقد عادت الحياة إلى الأرض، وعاش «عيل» في ابنه.. . وفي الغد القريب يورق الكرم، ويثمر التين وتعوي الريح، فيتلقف عويلها جبلي صلب، يرد عليها بضربات من المعول، تنزل في الأرض عميقة قاسية. [6]

على أن هذا المستوى الفلسفي الرمزي لا يمثل التيار الغالب في نشأة الرواية في بلاد الشام، ولا بد من أن نعود إلى الأدباء المؤثرين في المرحلة، وليس إلى المحاولات المفردة أو الفردية، وهذا كرم ملحم كرم يكتب رواية «الشيخ قرير العين» (عام 1944) يحاول أن يصور فيها أخلاق الفلاحين، في حرصهم على الشرف، لدرجة التزمت فيقدم شخصيات حادة ومبالغات عنيفة لا تنتمي إلى الواقع.

[7]، ويتراجع الاهتمام الأسطوري كما تتراجع المبالغة، لتقترب الروايات من القضايا الاجتماعية، ومن ثم المزج بين الحس الرومانسي والواقع. وهنا تظهر شخصية الفلاح المقهور بالإقطاع في شتى صوره. ففي رواية «الأمير الأحمر» لمارون عبود (نشرت سنة 1954) ترصد الرواية ثورة اجتماعية مسلحة ضد نظام إقطاعي مستبد، تذهب بدا-من ناحية المضمون-ذلك لأن الكاتب «لم يحكم تصوير الشخصيات من خلال متابعة الأحداث التي تشارك في صنعها»، لكنه-على أي حال-أعطى نذر الثورة المقبلة، فقد تحول الفلاحون الأجراء إلى حالة من الترقب والاستعداد. [8] كما ظهرت-في هذه الفترة ذاتها-روايات رومانسية الطابع ؛ وإن تكن ضعيفة من الناحية الفنية، ذات نزعة أخلاقية، تنظر إلى التغير الاجتماعي، وبخاصة هجرة أبناء الريف إلى المدن على أنه ضد الفطرة والنقاء، مثل رواية «اللعنة» للخوري مارون غصن، وهي-كما يقول مؤلفها في مقدمته-«تصور قصة شاب غادر قريته المؤمنة الوادعة الساذجة إلى المدينة، ولكنه ما لبث أن

ضاع في دوامة الحياة الصاخبة التي لم يعتدها من قبل، فلم ترق له هذه الحياة ولاحقته لعنة والده، فاضطر إلى العودة إلى قريته، يزرع أرضها من جديد، ويتزوج من حبيبته وسط مظاهر البهجة الريفية النقية». [9]

ويمكن-دون إصرار على اجتياز مساحة الوطن العربي كاملة، ودون تجاوز لقطر من أقطاره-أن نجد هذه «الثوابت» واضحة: البدء من الرومانسية، والتأثر بالرواية المصرية، وربما «زينب» أكثر من غيرها، حتى لو تأخرت النشأة إلى منتصف القرن أو تجاوزته، كما في الرواية المغربية والجزائرية مثلا، إذ تتمثل البداية المغربية في رواية اتخذت شكل السيرة الذاتية، وهي رواية «في الطفولة» (عام 1957) التي كتبها عبد المجيد بن جلون إبان إقامته في مصر، وهذا ما يمكن أن يحدد الدافع وعمق الطابع الرومانسي [10]. وفي الجزائر تحتل تجارب أحمد رضا حوحو تاريخا متقدما عما تعارف عليه أنه نشأة الرواية العربية في الجزائر، إذ ألف حوحو رواية «غادة أم القرى» (عام 1947) وهي تعالج قضية المرأة وحقها في الحب والعلم والحرية». وفي الرواية ملامح رومانسية تثبت أنه تأثر برواية «زينب».. . وبغادة الكاميليا، وبأسلوب المنفلوطي في بعض الأحيان. وزكية-الشخصية الرئيسة-تذكرنا بزينب». [11]

وقد شهدت العشرينات بواكير النتاج الروائي في العراق، وهي شحيحة وإن تكن متتابعة، وبعيدة عن إتقان الصناعة، وإن تكن مبشرة. وقد ظهر فيها اهتمام بالحياة الريفية ليس مستغربا في بلاد ثلاثة أرباع سكانها يعملون بالزراعة، أو في أنشطة ترتبط بها، في الأقاليم. وقد كانت النزعة الرومانسية هي الغالبة على هذه المحاولات المبكرة. إن إحساسا جاهزا لا نستطيع أن نصفه بالخطأ-بأن الرومانسية هي البداية التي تسلم للواقعية [12]، ولتبرير هذه الرومانسية المبكرة (بين الحربين العالميتين) سيتردد اسم المنفلوطي والزيات، بما أبدعا، وترجما، فضلا عن ظروف المجتمع العراقي في ظل الاحتلال البريطاني وما قوى من عوامل الإحباط والتمزق، بإخضاع العراق لسيطرته، وإسباغ المغانم والأهمية على النظام العشائري ورؤساء العشائر، وتدعيمه لسيطرة رجال الدين [13]. وهذه نقطة إضاءة مبكرة في الرواية العراقية التي تعنى بالريف، فإن يكن مستواها الفني متواضعا فإنها اقتحمت مصاعب الحياة الريفية الحقيقية، ومن ثم لا تتجلى رومانسيتها

في النظرة الشاعرية المتغنية بجمال الريف، المتغافلة عن آلامه-على نحو ما فعل هيكل-نسبيا-في زينب، وهي المحاولة الأسبق-وإنما أخذت الرومانسية ملامح العروب، والتمرد، ومشاعر الضياع.

يقرر الزجاجي أن فن الرواية لم يبلغ شكله الفني المستقر في العراق إلا بعد الحرب العالمية الثانية، [14] وهذا يعني أن المرحلة الواقعية هي وحدها التي حققت الجانب الهام من جماليات وأصول فن الرواية، ولكن هذا لم يمنعه أن يتوقف طويلا مع روايات ما بين الحربين، تلك التي وصفها-في مجموعها-سائر الباحثين المهتمين بالرواية العراقية بأنها مزيج من الروايات الشعبية، والرومانسية التي قد تأخذ موضوعا من التاريخ، أو تكتب بهدف التعليم، وهي بهذا أو ذاك ليست بعيدة عن الرومانسية.

تتردد في هذه المرحلة الرومانسية أسماء الرواد «محمود السيد»، وذي النون أيوب» والشبيبي، كما تأخذ أسماء أخرى مكانها، حين «نلتزم بالموضوع الريفي».

إن محمود السيد[15] الذي بدأ برواية «في سبيل الزواج» سنة 1921 يمثل البداية الروائية، والريفية أيضا، ورواية «جلال خالد» طوف بطلها في أرجاء متباعدة ما بين الهند وسنغافورة، ولكنه-في القسم الثاني من الرواية-عاد إلى العراق لتأخذ الرواية طابعها المحلي الواضح، من خلال معاناة صديق جلال-واسمه أحمد مجاهد-الذي طارده الإنجليز المحتلون لبلاده، فلجأ مختفيا عند إحدى العشائر على الفرات «هذه العشائر التي أحبها لبطولتها في الثورة، ولكنه لا يجد فيها إلا الفقر والقذارة والظلام، فيعتريه اليأس، ولا تعود تهزه رسائل جلال المليئة بالصبر، النابضة بالعناء»[16].

ويعطي الزجاجي مزيدا من التفصيل بالنسبة لهذا القسم من الرواية التي يصفها بأنها تقدم رؤية نقدية لاذعة لجزئيات تلك البيئة، ولكنها لا ترقى إلى مستوى الرؤيا الموضوعية، وذلك حين كتب أحمد مجاهد رسائل مطولة إلى صديقه جلال خالد مستجيبا لرغبته في التعرف على أحوال الحياة في النظام العشائري، وهنا.. بأسلوب مباشر، تقريري، يجد سنده في طبيعة شكل «الرسالة» يتكلم عن شجاعة رجال العشائر، والفقر المدقع الذي يمزق حياتهم، بسبب سيطرة الرؤساء على الأرض، وما تنبت الأرض، ويقول بمباشرة واضحة في إحدى رسائله. «أريد أن أحدثك في هذه الرسالة

عن الفلاح أخي «ابن الشعب». وبعد وصف خطابي متألم، يستنتج: «فالفلاح العراقي-إذا-أحقر من الدواب شانا» ولا يكتفي المؤلف بالوصف الباكي لحال الفلاح، إنه يحاول وضع يده على مكمن الداء، لأنه-في بعض أوجهه-الإيمان القدري بان ما يجرى كتب عليه، وقدر في الأزل. [17]

ولا تخرج محاولة ذي النون أيوب، في «الدكتور إبراهيم» (عام 1939)، عن هذا الاتجاه التعليمي الوعظي، وإن وشت بالاتجاه الاشتراكي لكاتبها [18]. فالدكتور يرى رئيسه المسؤول عن الزراعة يضع الأنظمة التي تكبل الفلاحين وتسحقهم وتخضعهم للملاك، حتى كفر إبراهيم بالوطن، وبالعروبة، ورأى الإنجليز محقين في كل ما يفعلونه بشعبه وبلاده. ويرى الزجاجي أن التبرير ضعيف في بناء هذه الشخصية القاسية. [19] أما روايته الأخرى: «اليد والأرض والماء»، التي يصفها عمر الطالب بأنها أكثر إضاءة وإشراقا وقوة بناء[20]، فإنها تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية.

لقد تناولت روايات هذه المرحلة المبكرة نسبيا-في تاريخ الرواية العراقية-جوانب شتى من حياة الريف وقضاياه وعلاقاته، بهذا المستوى الصياغي البسيط الذي يحبذه حس إصلاحي ونزعة وعظية تعليمية، وشعور جارف بالتعاطف مع آلام الفلاح في هذا الوضع المهين القاسي.

في عام 1931 يكتب محمد حسن النمري رواية تاريخية بعنوان «في الفرات الأوسط» تعرض لجوانب من حياة الريف. والبناء يتمثل في إدراج الحدث التاريخي في الحادثة العاطفية (على طريقة جورجي زيدان)، لكنه في ومضات ومواقف، يصف حياة الريف المعاصر في صراعه على الأرض الذي أدى إلى تصدع الوحدة القرابية للعشائر الفلاحية، بتحريض وتسبيد من الاستعمار البريطاني لرؤساء العشائر، حتى يحتفظ بالعراق بلدا زراعيا متخلفا. [22] وفي عام 1936 يكتب علي الشبيبي رواية «رنة الكأس» التي تعرض لنفس القضية. الصراع حول الأرض، من خلال منافسات رؤساء العشائر مع الوحدات المكونة للعشيرة. إن هذا الإلحاح على مشكلة توزيع الأرض ومحاباة رؤساء العشائر ورجال الدين، وتوسيع سلطتهم مؤشر وعي مبكر بالقضية التي تمس جوهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية في الريف، غير أن ضعف الإدراك الفني لبناء رواية ومتطلباته أخفت من هذه الأصوات، وحد من أثرها وانتشارها، فالنية-في الفن-لا

تكفي، وليس مستغربا أن «يعتمد أكثر هذه الروايات على التصنع اللغوي، أو المبالغة في الوصف، أو الإسراف في تصيد الحوادث والمفاجآت، وهذه وشائج تتصل بالرومانسية بدرجة ما. إن هذا الضعف يلاحق روايات-حول الريف أيضا-صدرت في الخمسينات مثل رواية «الثالوث»، التي كتبها يحي عباس (عام 1953)، وقد أخذت زاوية جديدة في حينها، وهي: الريفي الهارب إلى المدينة من ظلم الإقطاعي ومطاردته إياه. فسليمان الفلاح خير مطلق، والإقطاعي وابنه شر مطلق، والكاتب منحاز إلى الفلاح وما يمثل من عناء الطبقة التي تعمل بأجر زهيد لساعات طويلة قاسية تحت تهديد البطالة. لقد شاهد سليمان كيف نكل الإقطاعي بصديقه جابر، فأحرق بيته وصلم أذنيه وشواهما وأجبره على أكلهما.. . مما دفع بسليمان إلى أن يحمل أسرته إلى بغداد ليمتهن أشق الأعمال، وكذلك ولده، في حين تسقط ابنته في الخطيئة تحت إغراء بهرج المدينة، فيقتلها أخوها ويفر إلى الكويت. [22]

وهكذا نجد الرواية سلسله من الآلام والمفاجآت المفجعة، ليكون الضحية مثيرا للدموع والأسى، ويبوء الجاني باللعنة. وكذلك كتب عبد الله حلمي إبراهيم رواية «فتاة الريف» (عام 1957) التي كتبت بضمير المتكلم تأكيدا لهذه الرابطة الخاصة بين المؤلف وبطل الرواية الذي ينفرد بصنع الحبكة-إن كان ثمة حبكة-وهي تتخذ من التفرقة بين الحبيبين وسيلة للتنديد بمظالم الإقطاع. فقد تزوجت صفاء على الرغم منها من إقطاعي كبير، يفرق بينها وبين ابن عمها الذي تحبه، فلا تجد الفتاة سبيلا للخلاص إلا بالموت. [23] والرواية في هذا قريبة من «زينب».

وهناك روايات عراقية أخرى عن الريف، لعلها لم تخرج-في طابعها الرومانسي-عما أشرنا إليه. وقد استمرت الرومانسية إلى الستينات، بل إلى الثمانينات كما سنرى في الدراسة التطبيقية .

ولعل الرواية العراقية هي الأسبق، بعد المصرية، والأكثر وفاء للريف، واهتماما به، ومع هذا سنجد الرومانسية هي الأسبق دائما، والريف موجود دائما كذلك على مساحة الوطن العربي. وأغلب الظن أنا نؤمن من الآن بأهمية «زينب»، وبأنها كانت بداية نهر تتابع فيضه مهما اختلفت الآراء في درجة نقائه، أو قدرته على إرواء الظامئين:

زينب: البداية المستمرة

كتب هيكل رواية «زينب»، ونشرت مسلسلة في «الجريدة» سنة 1911، ثم ظهرت في كتاب في العام التالي، ولم يكن غلافها يحمل اسم المؤلف الذي اكتفى بوصف رمزي، وهو: «مصري فلاح». وحين لقيت الرواية استحسانا أعيد طبعها منتمية إلى صاحبها الذي راح يبرر لجوءه إلى الوصف الرمزي من قبل. [24]

لقد أخذت الحياة الريفية-في كافة جوانبها-مداها المناسب، كما اعتبرت الرواية الفنية الأولى[25]، ولعل هذا الارتباط المبكر كان حثا لغير هيكل على أن يتجه-موضوعيا-إلى الريف. ودوافع هيكل لكتابة رواية-هذا الفن الجديد غير المألوف-واختياراته في بناء عناصرها، رومانسية. و «زينب» إنجاز فتح بابا جديدا، وإن تكن مليئة بالثغرات التي يحصيها-أو بعضها-يحي حقي، ويصف من يقف عندها (لتصيد ثغراتها) بأنه يمارس براعة رخيصة[26].

والرواية تعتبر ثورة أدبية وفكرية في مرحلتها، وان نفرض عليها رؤية ما جاء بعدها، مستفيدا منها، إهدار للموضوعية، فقد كان كاتبها شابا، بكل ما في الشباب من عاطفة فائرة، تجاه الوطن، والمستقبل، والمرأة التي تمثل مركز اهتمام لا يتجاهل، وقد كتبها في الغربة، بين باريس وسويسرا، فالحنين المشبوب هو الدافع الأول، وهو ماثل في الإهداء: «إلى مصر، إلى هذه الطبيعة الهادئة المتشابهة اللذيذة، إلى هؤلاء الذين أحببت، وأحب، إلى بلاد بها ولها عشت وأموت». وهي ثمرة من ثمار الاتصال بالأدب الفرنسي والفكر الاجتماعي الذي اهتم به الكاتب في دراسته العالية، وهي أخيرا ذات وشائج بفكر قاسم أمين ودعوته إلى تحرير المرأة، وموقف لطفي السيد (فيلسوف الجيل وخال الكاتب) من مفهوم الوطن، وأنه يتكون من عائلات (أو حمايل وعشائر) خالصة الانتماء لمصر. إن عنوان الرواية: «زينب: مناظر وأخلاق ريفية» يمكن أن يكون إجمالا لكل جوانب الرواية، وإشارة لأهم المنابع التي ارتوت ثقافة الكاتب منها.

والرواية تحمل اسم زينب، وربما كانت شخصية «حامد» هي الأقوى وضوحا، ولكن زينب اسم أنثوي لافت، وهي ابنة القرية، وصنعت مشهد الختام. في حين أن «حامد» أبن مالك الأرض يعيش في القاهرة (لاحظ صلته المباشرة بشخصية الكاتب)، يتردد على القرية في العطلة الصيفية

وغيرها، وله حبيبة سابقة على زينب هي عزيزة ابنة عمه، والأهم من هذا. ابنة طبقته، وهي تعيش في القرية، على مستواها الخاص، ولكن الذي يجمع بين هؤلاء الثلاثة أنهم يحلمون بالتغيير ويعجزون عن تحقيقه-وهذا ملمح رومانسي هام-ولهذا تطيح الآمال، ويتساقطون ضحايا بشكل أو بآخر، تموت زينب مريضة بالسل لما تعاني من حرمان الحب، وتساق عزيزة إلى الزواج بمن لا تهوى، فتغيب أخبارها، ويهيم حامد على وجهه يخفي مكانه عن أسرته، ويصف أحواله وآماله الخائبة، ويعبر عن طموحه إلى مغامرة تعويضية جديدة، يفعل ذلك في رسائل يبعث بها إلى والده من مكانه المجهول، لتكون ختام الرواية. وهذه العلاقات المتشابكة هي التي أعطت الرواية فرصة الامتداد إلى العلاقات الاجتماعية في القرية، داخل طبقة الفلاحين من الأجراء والمزارعين وصغار الملاك، وداخل الطبقة شبه الإقطاعية من أصحاب الأراضي الواسعة، وفيما بين هاتين الطبقتين، فضلا عن أوضاع الموظفين، أو من كان يطلق عليهم «رجال الإدارة»، أولئك الذين سيهتم بهم توفيق الحكيم-فيما بعد-في «يوميات نائب في الأرياف» اهتماما واضحا.

ويمكن النظر إلى «حامد» على أنه نموذج المثقف الذي انفصل عن حياة القرية، بثقافته وإقامته، فانحصرت صلته بها في ذكريات طفولته، وهي ذكريات بريئة تذكي أمنيات تضاهيها براءة، ولكن الواقع الصلب، والتشكيل الاجتماعي المكتسب يفرضان نفسيهما. أما زينب فهي القرية ذاتها، بنت الفطرة السمحة، والقبول الطوعي لكل ما تتوهم أنه من أجلها، حتى وإن كان لا يماشى رغباتها الصادقة. اهتم على الراعي بشخصية حامد، ورصد دوافع القلق والانقسام في مواقفه المتناقضة والمترددة تجاه عزيزة وزينب، إذ يحب في كل منهما معنى لا يجده في الأخرى، وحبه لزينب-من ثم-يجمع بين الرغبة فيها، والترفع عنها، وتجاه موقفه من الطبقة الكادحة التي يعرف أن طبقته تستنزف قواها. إن عطفه عليها لا يجاوز الأماني، ومحاولة تجميل المظاهر البسيطة لحياة هي في صميمها بائسة (27). ويحدد عبد المحسن بدر ثلاثة محاور بإمكانها أن تجمل «المعنى» في الرواية: قلق المؤلف (أو حامد) وضياعه، وعجزه عن تحقيق علاقة حب ناجحة، وبؤس الحياة في الريف، لكنها الحياة العاطفية وليست المادية، والتعبير عن حبه هو-المؤلف-لوطنه، لإعجابه بجمال ريف بلاده. «وينجح هيكل حين يستطيع

التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل [28]. وأشد المحاور استقلالا-في رأيه-وصف هيكل للطبيعة، فهو متأثر فيه بالرومانسيين، ووصفها يأتي معزولا مناقضا لجو الرواية، فالطبيعة-كما يرى-تقدم السلوى للشخصيات، ولا تعبر عن أوضاع اجتماعية واقعية. وفي مكان آخر[29] يحمل على التصنع والزيف في الرواية إلى درجة السخرية، ناعيا على القرية أن تنطوي على الرضا، وأن تستسلم للعزلة، ومنكرا على زينب أن تكون جميلة بلا شحوب، وعاشقة يقتلها الحرمان، حتى ينكر على الرواية أن تكون وفية لعنوانها، فهو-كما يرى-لا يجد في زينب مناظر وأخلاقا ريفية، ولكننا نلتقي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة»[30]. ويصل استهجانه مداه حين يقرر باستنتاج خاص أن قرية هيكلا بلا مشاكل، وأن هيكلا لا يكاد في الواقع يشعر بأي أسى لحال الفلاح وواقعه، وأنه في تصويره لحياة الفلاح يجسد حالة من الرضا القانع-بحكم العادة-بحياة الرق. [31] وهذه الملاحظات تهمل عامل الزمن، وتطور الوعي. إن مجرد تصوير هيكل للحياة الاجتماعية في القرية هو في ذاته يرقى إلى درجة الإثارة في ذلك الوقت، فقد كان الأدب غارقا في محاكاة التراث القديم، وكان التجديد أسيرا لحياة المدينة، غير أن صور الحرمان وضروب القسوة واضحة في البعد الاجتماعي للرواية، حتى وإن كان الحب همها الأساسي.

لقد رسمت لوحات، وجسدت مواقف، هدفت إلى إبراز الشظف الذي تعيشه الأسرة الريفية، والإهمال الذي تعانيه من أجهزة الخدمات، كما تطرق هيكل إلى العادات والأعراف، وحمل الحجاب مسؤولية انحراف الشباب (والطبقية أيضا حجاب معنوي)، غير أنه لم يحد عن تصوير زينب عاشقة رومانسية، قلبها أعظم من أن تملكه، وإن وفت لحقوق الزوجية، ورفضت غزل حامد فـ «الأيام اللي فاتت.. فاتت» ! !

وإذا كان من خصائص الرواية الرومانسية التي تحتضن القضايا الاجتماعية أنها تحمل الطابع العاطفي المشبوب الثائر، وتثير الأفكار إثارة خطابية مباشرة غالبا، والشخصيات فيها ضحايا نظم المجتمع، وهم رموز لطبقات اجتماعية، يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها في بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة في عامة الناس، فإن شخصيات «زينب»

وأدوارهم قد حققوا هذه الجوانب بكل ما فيها من إيجابية، وسلبية.[32]

ما بعد زينب

ينبغي أن نرقب التنامي الرومانسي الآتي بعد «زينب» وليس بالضرورة صادرا عنها أو متأثرا بها، وإن كان لا ينكر أنها أقرت الاتجاه إلى الريف، ومهدت السبيل إليه. كتب طه حسين «الأيام» وهي بين الترجمة الذاتية والرواية. ورومانسيتها ماثلة في حضور المؤلف عبر شخصية «الصبي»، وفي تعاطفه الأسري، وشاعرية أسلوبه، والحنين الجارف المتجلي في الختام. صدر الجزء الأول من الأيام عام 1929، وصدرت «دعاء الكروان عام 1934، وهي أقوى صيغة رومانسية بعد «زينب»، وهي-فنيا-أكثر اكتمالا منها. يلعب الحب دورا أساسيا في الرواية، إنه شاغل هنادي-الضحية-، والمهندس الجاني، وآمنة الباحثة وراء ثأر أختها، فتصبح نفسها ميدانا للصراع بين الواجب والعاطفة (وهو صراع كلاسيكي في أساسه)، وكما ينبغي في عمل رومانسي أنيق اللغة رائع التصوير تنتصر العاطفة[33]، ولكن التفاؤل والإيمان بتطور الوعي ونمو الكرامة هي اللذان ينتصران في رواية أخرى «شجرة البؤس» التي تنتمي إلى اتجاه آخر.

وهناك ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة التلازم بين الرواية السياسية أو التاريخية والحس الرومانسي، وكأنه التعويض من جفاف الواقع السياسي أو غلبة الرصد التاريخي وما يعرض على الجو الروائي من العنف والدموية، وحين يظهر الحب في أجواء الرواية السياسية فإنه-غالبا ما-يظل في حالة انفصال عن الجانب السياسي أو التاريخي، وكأنه وضع بقصد الربط الخارجي والترفيه أو التشويق على نحو ما كان يفعل جورجي زيدان في رواياته التاريخية. وفي حدود الريف سنجد المحاولة المبكرة التي قام بها محمود طاهر لاشين في «عذراء دنشواى»[34]، والتي تتناول الحادث بصورة مباشرة تسجيلية، وكما وصفت على أرض القرية، مما يسلكها في أسلوب الواقعية التسجيلية، لولا هذه الحكاية المخترعة، وهي حكاية حب بطلها الريفي محمد العبد، الذي يحب ست الدار، بنت حسن محفوظ، كما تحبه، وقد رضي الأب بهذا الحب وقبل الخطبة، وهنا يظهر (العاذل) الشرير أحمد زايد الذي يبذل جهدا لفصم ما عقد، حتى إذا فشل، وكانت حادثة

مقتل الضابطين الإنجليزيين، ونصبت المشانق لأهل القرية، شهد أحمد زايد ضد منافسه العبد، ووالد حبيبته محفوظ، غير أن العبد بريء، وشهد فجيعة ست الدار في أبيها. وفي عام 1958، وعام 1965 تصدر روايتان على التوالي، تهتمان بحوادث لبنان التي جرت عام 1958 عقب مصرع أحد الصحفيين، ونشوب خلاف حول رئيس الجمهورية (شمعون) ومحاولة التدخل الأمريكي.. . الخ، والرواية الأولى «فتاة مع الأيام» كتبها مصطفى شهاب، والأخرى «الطريق الآخر» كتبها سعيد فرحات، وكلاهما من جنوب لبنان، وتمتد حوادث الروايتين ما بين قرى الجنوب، التي تحظى بالوصف الجميل المشبع بروائح الريح وفاكهة كل المواسم، وبيروت. ويلعب الحب دورا يتفاوت ما بين الروايتين، يربط بين الشخصيات، وقد اعتبرت نهاية الحب-بشكل ما-نهاية للرواية في المرتين، وسنرى بعد قليل رواية من المغرب استطاعت أن تحقق التوازن بين العنصر السياسي التاريخي والعنصر العاطفي، وإن بقيت-في النهاية-رواية رومانسية حققت التعاطف بين الرضا والأسى.

ريف عبد الحليم عبد الله

ومن حق محمد عبد الحليم عبد الله [35] وقفة مع رواياته الرومانسية، حتى وإن كانت ليست جميعها عن الريف (13 رواية)، وليست في مجموعها رومانسية، لكن للرومانسية فيها-وبخاصة المحاولات الأولى-نصيبا كبيرا، فضلا عن أن بعضها أثار نقاشا نقديا حادا. هناك «لوازم» ثابتة في رواياته بعامة، فهي تنطلق من الريف، أو تنتهي إليه، أو تعبره، والريف دائما هادئ وناعس، ومدخل القرية تزينه أشجار منسقة، وثمار الخريف بألوانها الزاهية وروائحها النفاذة لها في النفس ذكريات، واسم «زينب» موجود في جميع رواياته-تقريبا-مع اختلاف في الدور المسند إليها.

«لقيطة»-روايته الأولى (1947)-وجدت طفلة تحت شجرة على مشارف القرية، غير أن حياتها تجري بين المدن بعد ذلك، أما «بعد الغروب» (1949) فأحداثها تجري بين العرب وتتخللها فترات قصيرة في القاهرة، ومثلها «شجرة اللبلاب» (1949)، أما «شمس الخريف» (1952)، التي تبدأ في الإسكندرية وتنتهي في القاهرة، فإن «مختار»-إبان علاقته القلقة بأمه-كان يتعزى عن ضياعه في المدينة الضخمة-الإسكندرية-بان يركب دراجته

القديمة، ويسعى إلى «عزبة خورشيد» ليعانق الطبيعة، ويبدأ خبرة المراهقة بحب سكينة الفتاة الريفية الساذجة. ويتكرر هذا الالتقاء العابر في «غصن الزيتون» (1955)، فقد كان «عبده أفندي» مدرسا في القاهرة، من أصل ريفي، ولم يتركه الكاتب حتى حمله على زيارة قريته، وإظهار كم هو ضعيف الشخصية، خائب، فقد بلغ بيته وهو يحمل إلى أمه كيسا من الفاكهة أفسدها زحام الأتوبيس حتى تحولت إلى عصير ! ! وفي «سكون العاصفة» (1960) كان الريف ملاذا لكل نفس على ما تشتهى، فالفتاة سوسن-شديدة الحساسية-تجد فيه ما يرهف عواطفها المشبوبة، ونزعتها الروحية، في حين يهرب شكري-بنزعته المادية وتهالكه على اللذات-ليجد في عزلته مجالا لمغامرة بعيدة عن الأضواء، على أن اللقاء بين المدينة والقرية ماثل في جميع هذه الروايات مضافا إليها «الجنة العذراء» (1963). وأنضج رواياته «للزمن بقية» (1968) ستأخذ مكانها ضمن سياق آخر باعتبارها أنضج محاولات الكاتب.

إن الحب في روايات عبد الحليم عبد الله يبسط جناحيه على رواياته الأولى وهو بهذا يمثل مرحلة، وليس اتجاها، وحين ووجهت رواياته بنقد شديد فإنه انتقل إلى طور آخر في اختيار الموضوع، ومن ثم اختلف موقع الحب درجة وأهمية وتشكيلا للأحداث. في تلك المرحلة الأولى-أو الاتجاه الأول كما يرى بعض الباحثين [36]-يسيطر موضوع الحب، وهو المدخل السهل إلى الرومانسية ثم تأتى مكوناته، أو الجزئيات المتآزرة في إطاره، وتبدأ بحب الطبيعة «وصفها وصفا شاعريا مسرفا من الناحية الكمية، وهي-كما كان الأمر في «زينب»-عزاء وصدى لما في نفوس الأشخاص. غير أن هذا الجانب المصنوع لم يكن هو الذي أثار انتقادا على شيء من الحدة لهذه الروايات، وجهه عبد القادر القط في دراسة بعنوان «السلبية في القصة المصرية» [37]، واتخذ فيه ثلاث روايات نموذجا لهذه السلبية التي يرفضها وهي: «بعد الغروب» لمحمد عبد الحليم عبد الله، و «أزهار الشوك» لمحمد فريد أبي حديد، و«بين الأطلال» ليوسف السباعي.. . وموضوع الروايتين الأولى والثانية عن الريف في علاقته بالمدينة. وقد نعى الناقد على الشخصيات الرئيسة في هذه الروايات سلبيتها العاجزة، ومثاليتها الزائفة، وقضية السلبية وادعاء المثالية ليست فقط قضية أخلاقية تفضي بالقصة

إلى أن تكون باعثة للسخط على الحياة، مثبطة لهمم قارئيها. إنها قضية فنية أيضا، «إن مثل تلك الشخصيات لا يمكن أن تكون محور عمل فني ناجح، إذ إنها لضعفها لا تخلق صراعا قويا بين إرادات مختلفة، فتجيء القصة فاترة لا حياة فيها، خالية من ذلك العنصر القوي الذي يثير القارئ ويهز عواطفه».

والناقد-على أي حال-لا يحظر على الروائي أن يصور الشخصيات السلبية، فالحياة وعاء لكل الأنواع، ولكنه-والحالة هذه-مطالب أن يضع هذه النماذج-السلبية أو الإيجابية-تحت ضوء خاص، يخلق لها دلالات جديدة، ويبث فيها معاني طريفة، تجعل من قصته حافزا إلى الحياة، ويضرب مثلا لما يدعو إليه برواية «رجال وفيران» للكاتب الأمريكي جون شتاينبك «حيث يصور كفاح بعض الأجراء الزراعيين ليمتلكوا قطعة صغيرة من ا لأرض، يعملون فيها لأنفسهم، ويستمتعون بثمار كدهم، وينالون شيئا من الأمن والاستقرار والشعور بالعزة الإنسانية، حين يحسون أنهم يستطيعون أن يعملوا إذا أرادوا بدافع من رغبتهم في العمل، لا سعيا وراء لقمة عيش رخيصة، ولا خوفا من بطش سيد الأرض. ومع أنهم انتهوا إلى فشل مرير فإن القارئ يفرغ من قضيتهم وقد استقر في نفسه ألم لا يقل مرارة عن فشلهم، وثورة طاغية على تلك الأوضاع الفاسدة التي تجبر مثل هؤلاء التعساء أن يبيعوا أنفسهم طوال حياتهم..»، كذلك يرفض الناقد ما في أبطال هذه القصص من مثالية مصنوعة «وقد تحسن المثالية في القصة إذا كانت ثورة على قيم زائفة، وأوضاع خاطئة وصراعا بين عواطف سامية وأخرى وضيعة. أما إن كانت استسلاما مطلقا لمشاعر بينة الانحراف فهي عيب لا شك فيه» وهو يشير إلى «بعد الغروب»-التي تعنينا الآن-وليست «شجرة اللبلاب» منها ببعيد. فإذا كان بطل «بعد الغروب» جريح النفس مهزوما من الداخل، يرضى، أو يلذ له أن يكون مظلوما فان بطل «شجرة اللبلاب» لم يختلف عنه كثيرا. وربما كان المؤلف مسرفا في سوق مجموعة الظروف التي تسوغ للشخصية التي تنطوي هذا الانطواء الحزين وتقف من الحياة موقف إضمار اليأس، والسعي دون وعي إلى تحقيق الهزيمة لنفسها. وللناقد مآخذ أخرى أهمها اللغة المزخرفة التي تجرى على وتيرة واحدة، وتفلسف المؤلف على لسان شخصياته التي لا يتحمل بناؤها الذاتي ولا

المواقف التي تعايشها مثل هذه الفلسفة. لقد كان رد عبد الحليم عبد الله على الناقد ساخرا، ولكن من المؤكد أنه وعي الدرس، وحاول تطوير فنه في المراحل التالية التي أتاحت ليوسف نوفل أن يشير في دراسته عن فنه القصصي إلى روايات مزجت الرومانسية بالواقعية، وروايات واقعية خالصة تجنبت بعض ما أثير في دراسة عبد القادر القط.

وأخيرا..

إن بعض عيوب زينب ومزاياها ماثلة في نتاج عبد الحليم عبد الله الرومانسي وإلى مرحلة متأخرة، هذا الفرح بالطبيعة والامتزاج بها، وهذا الشغف بالريف وبساطة أهله بصفة خاصة، وهذه اللغة الحوارية المتموجة بين رصانة الفصاحة، والتقاط المفردة الشعبية المتداولة، مما نجده عند الكاتبين، وبينهما نصف قرن، على أن وشائج أخرى ستمتد إلى ما هو أوغل في البعد، حين نتوقف عند هذه الرواية.

أم أيشين. دراسة تطبيقية

هذه الرواية كتبها جاسم الهاشمي (عام 1981)، وهو أستاذ في كلية الطب، جامعة المستنصرية، يدرس علم الجراثيم، ولكن روايته عاندت كل ما تعلمه في تخصصه، فهي تنتمي إلى الغابة، والأحراش، والصحراء المترامية، حيث طلاقة الطبيعة وسطوتها، وحيث الشعر وثورة الغرائز، وسطوة الإيمان.

أم أيشين، أو «أم أيشين»[38] رواية مستفزة، تشق الأعوام الطويلة لتقدم صورة شاعرية تراجيدية للريف، تنتفض بقوة الحياة، وتنازل قسوة المقادير حتى وهي تعاين آلام الاحتضار بفعل الجفاف المميت. «أم أيشين» رواية شعرية هي طفرة على طريق خاص للرواية العراقية، لا تشبه أي رواية أخرى. فيها من «زينب» الدكتور هيكل أشباه، وفيها من «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ملامح، أهمها تلك الخصوصية الرائعة، التي تحمل عبق الزمان والمكان، فتصل إلى جوهر الإنسان العام، لصدق هذه الخصوصية.

«أم أيشين» اسم قرية صغيرة، بائسة، صنعت بيوتها من بوص الأهوار في جنوب العراق، تعيش في عزلة عن الزمن، وغياب عن العصر، وقد

عرفنا بعد مائتي صفحة أن ما يجري كان حول عام ,1944 ومع هذا فقد كانت غاية المتمني أن يذهب الرجل إلى السوق-إن كان من السادة-، أما رؤية مدينة العمارة، أو التفكير في زيارة البصرة، فهذا مما لا يسهل المجازفة به. نتأمل الاسم «أم أبيتن» يحمل معنى التناقض، التنكير والتجهيل، إنها أم أي شيء كلا شيء ! كما يعني أنها أصل كل شيء. كاتبها طبيب وأستاذ، لم يستخدم خبرته العلمية، ولا وعيه المنهجي وأسلوبه المعقم في كتابة الرواية، لقد كتبها بكل ما في النفس الإنسانية من أحلام البراءة والفطرة، وحرارة الشوق لمعانقة الحياة، فجاءت الرواية تضج حياة وموتا، شعرا وواقعية، عذرية وجنسا، تساميا روحيا، وتجديفا قلقا. إنها ليست حديقة زهور نسقتها خبرة البستاني، بل هي الغابة العذراء، لم تطأها قدم إنسان فانطلقت صورها الرائعة بكل ما في الفطرة من جمال الحرية.

الحكاية في الرواية هي حكاية الحياة في القرية، القرية هي البطل، والطبيعة هي صانعة القرية، إذا أقبل الربيع، وأزهرت الصحراء المالحة واخضرت سنابل القمح.. . ضحكت الحياة. وأزهرت القلوب بالحب، فجرى الماء في سيقان النبات، وفي قلوب العذارى والفتيان، وإذا جاء الأزرق، الشتاء، أو استحكم الجفاف تحولت الطبيعة إلى ضبع كريه، مكشر عن أنيابه، يرى الناس جيفا، ينبغي تطهير الأرض منها.

للقرية سيد، لم نعرف اسمه، إن صفته المكتسبة بالانتساب إلى الإمام على تكفي ليكون المطاع، وحول هذا السيد مجموعة من السادة، من الدرجة الثانية، لهذا يطلق الناس عليهم «طيور السادة» ولهذا يحملون أسماء تميزهم، مثل أهل القرية. جاسم، وباص، ومادى، هؤلاء يعملون في غير فلاحة الأرض، وهم من حيث الانتماء العرقي أعوان للسيد، ولكنهم في موقعهم الاجتماعي أقرب إلى سائر الناس، يتبادلون معهم الصداقة، والشتائم أيضا.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام، متقاربة الحجم، وإن لم تكن متقاربة المساحة الزمنية. القسم الأول أقصرها زمانا، ولعل الكاتب استخدم فيه- دون غيره-أسلوب استعادة الماضي عن طريق التذكر أو الاستدعاء (Flash back) ليوازن بين هيمنة الراهن، وتوضيحه بالكشف عن جذوره. كل قسم يمضي في خطين متوازيين من حياة القرية في مجموعها، وحياة عدد قليل من أفرادها، هم الأكثر تمثيلا لطبيعة المرحلة. القسم الأول هو الأكثر

تماسكا لوضوح عنصر الحكاية ولامتزاج الخطين الممتدين في مساحات ليست قليلة، بحيث تبادلا الإشعاع ما بين الواقع والرمز، فمن بين فتيان القرية وفتياتها يزهر حب له جذور قديمة بين حسن وفطومة، يتوقان للقاء، وتلتهب القرية بالجفاف، فيأتي السيد بماكينة، يضعها على النهر البعيد، ويسوق جميع الرجال في القرية-سخرة-لحفر قناة تحمل الماء إلى مشارف القرية لري الأرض. حسن يشارك في الحفر ويغني للرجال، هو في الحقيقة يغني وجده الخاص، حين يظهر المنافس العجوز المزواج «شحيت» وينال الحظوة لدى سلطان، والد فطومة، لأنه يملك المال، يتغير سلوك حسن وفطومة، يغادران مشاعر العذرية، ويقرران القفز فوق عوائق المجتمع، يلتقيان في السر والعلن فتتحول الأشواك من حولهما إلى ورود، وفي اليوم الذي ينتهي فيه الرجال من حفر القناة، ويفرحون بوصول الماء لأول مرة، تشتعل البيوت نارا، وهي من البوص، في يوم عاصف، ويكون الحبيبان من بين الضحايا، وقبل أن يشرب الناس من الماء يغسلون به موتاهم. اقترن في هذا القسم الأول البحث عن الحب، والبحث عن الماء، انهزم الحب حين أشعل شحيت الحريق وقضى على الحبيبين، ولكن الماء وصل القرية، ومنه استمدت دوافع جديدة للاستمرار، فانطوت على جراحها تطببها بالبناء من جديد. إن رموز البقاء لا تزال صامدة، لم يجرؤ الحريق على الاقتراب منها: القلعة القديمة المطلة من فوق التل، والمضيف، والماء. أو لنقل. إنها التاريخ والإيمان، والعمل.

في القسم الثاني يختفي التركيز على شخصين، بل ينقطع ذكر فطومة وحسن، تتحدد معالم الحياة الاجتماعية أكثر، ما بين السيد وطيور السادة، وملح الأرض من المعدمين. جرت المياه، فبدأ التحكم فيها، ومن خلالها، فنشب الصراع حولها، إذ حال السيد بين القرية واستخدام الماء في حياتها اليومية، إنه للزرع فقط، والماكينة لن ترفع الماء من النهر إلا حين يحتاجه الزرع. ثم إن للسيد من محصول كل فلاح حصته، بحق السيادة، بحق لما بذل من ماله ثمنا للماكينة وللمضيف حصته، فمن المحتمل ألا يبقى للفلاح شيء، بل قد يخرج مدينا، على أن السيد يشاغل القرية بأمل جديد بعد أن استنفد أمل الماء، وانتهى إلى بقايا آسنة خضراء، لا تجرى إلا إذا عطش الزرع. إنه يبشر القرية بالمدرسة لا يعرف أكثرهم ما المدرسة، ولا ما هو

القلم، لكن السيد صرح أنه سيأتي بالمدرسة ويجعل من أبنائهم وزراء ! فما أروع هذا الأمل الجديد، وما أحرى القرية أن تبنى المدرسة سخرة، كما حفرت القناة سخرة، وأن تكون لاهجة بالثناء على السيد في كل حال. غير أن السيد الذي استطاع أن يبسط سيطرته على الماء لم يستطع أن يفعل الشيء نفسه مع المدرسة. لقد بنيت في موقع بين القرى، وليست ملاصقة لأم أيشين، لقد أرادها، أو أريد لها أن تكون بعيدة عن القرية، ولكن هذا البعد أدى إلى معرفة ومخالطة بين أولاد أم أيشين وأولاد القرى المجاورة، فبدأ أفق الناس يتسع بأتساع عالمهم، وفي المدرسة سمع الأولاد لأول مرة كلمة جديدة عرفوا معناها: الوطن. وهذا الوطن اسمه العراق، وله علم ينبغي أن يصفقوا له عندما يرتفع في ساحة المدرسة. وحين يتحدث أحد المدرسين إلى السيد، يطلب منه إطلاق الماء لترتوي المدرسة، يرفض وتظهر مخاوفه أو موقفه الحقيقي، بدرجة تجعلنا نتشكك في أنه كان صاحب قرار المدرسة، أو كان موافقا عليها.

لا يخفى ما بين الأقسام الثلاثة من انقطاع-ولو أنه جزئي أحيانا-أثر في جمالية الشكل الفني وتماسكه حول محور أساسي، ولكن: ما أهمية ذلك ونحن لم نغادر أم أيشين، ولم نبرح أجواءها المشبعة بالإيمان القدري الصارم والفقر المادي المدقع، والحلم بيوم تنجلي فيه الكروب. على أن مستوى الصياغة الشعرية التي تسمو بالنفس إلى مستوى التراتيل المقدسة، والتصوف في محراب الطبيعة، قد عوض الوحدة الموضوعية بوحدة الجو الروحي، وتناغم إيقاعات اللغة الشعرية وصورها المبتكرة النادرة. وهذا يرتبط أقوى ما يرتبط بالطبيعة الصامتة والمتحركة، الحانية والقاسية. الطبيعة تحضر للمشهد، وكأنها عزف الموسيقى الذي يهيئ المشاعر لبلوغ ذروة خوف أو رجاء أو سعادة، وهي تتجاوب وأصداء الضمير كأنها الجوقة الإغريقية، ولولا أن الكاتب آثر القالب الروائي وأبدع فيه هذا العمل الفريد، لتأكد الظن بان موهبته الحقيقية هي الشعر، بدءا من توليد استعارات جديدة، وصورة مبتكرة، إلى تحقيق مبدأ الموسيقى الروحية التي تسري في العبارة سريان اللون والعطر في ورق الورد. ونكتفي بمثل واحد، بعض ما صور به الحنطة في الحقل، وسنابلها الخضراء.

«الحنطة في الليل تغني، وكل سنبلة تغني، كل حبة تهمس لجارتها أغنية،

سيقانها تدغدغ الأرض، وفي الليل تنحني السنبلة، وتصفع المياه بشعيراتها (ص 93) حبات الحنطة الممتلئة، مرسلة شعيراتها منتظمة فوق الحبات، وعندما تكون الحبات خضراء يحلو عصيرها. تتناول السنبلة بيدك، تنزع عن حباتها غلافها، فتخرج خضراء، اخضرارها لا يوجد مثيله ولا يوصف، اخضرار السنبلة المرتوية اخضرار آخر، اخضرار يرى، اخضرار يسمع، اخضرار يؤكل، اخضرار يشم، اخضرار يدخل الرئة والعين (ص 158). أن تجثو قرب سنبلة قمح جافة وتتأملها صلاة، فهذه الحبة، مرة أخرى، تلد عشرات الحبات، وتقف السنابل تتحاور بالعشرات، بالمئات، بالألوف، تمتد حتى الأفق سجادة من الذهب، عروش من الذهب (ص 293)».

إن «الريف بعين الرضا» يتجلى أقوى ما يتجلى في هذه الرواية الشعرية، فهي استمرار رائع «لزينب» التي مضى عليها أكثر من سبعين عاما، والرضا ليس حالة مفروضة أو مفترضة من المكاتب، إنه وجد تعيشه الشخصيات، وتصوف في الطبيعة، واستغناء روحي بالعلاقات الخاصة فيما بينهم، يصرفهم عن الاهتمام بالعالم، وبالمادة، وبالمستقبل. ولهذا تلعب العقيدة الدينية، حتى لان امتزجت بالتقاليد والخرافات، دورا واضحا مؤثرا في تأصيل الإيمان القدري وترويض الطبيعة، والقدرة على الاستمرار. للسيد قدرة خاصة، ومنزلة مميزة، تموت الأفعى إذا لدغته، وسباب السيد ثواب (ص 77). وينادي أحدهم إذا حزبه كرب: «آه يا علوية يا حراقة !» ولا يزال يبكي لفرس الحسين الذي عاد خاليا (ص 119). وينشب عراك بين الصبيان إذا ما هبط المنشد بعدد القتلى الذين أجهز عليهم الحسين يوم كربلاء عما ذكره في عام سابق (ص 233). وحين يعصف الحريق بالقرية البائسة فإن القلوب ظلت راسخة، فقد بقى المضيف، وبقى السادة (ص 109).

إن المضيف من أهم شخصيات الرواية، له نصيب معلوم في كل محصول، وهو يكتسب قداسته من جلوس السيد به، ولجوء أضياف القرية إليه، واجتماع عامة الناس به في المناسبات، للسمر، كما للصلاة، إنه رمز الوحدة الروحية الاجتماعية في القرية. لقد زالت البيوت، وافترقت مصائر الأشخاص، ولكن المضيف بقى في مكانه. إنه قلب «أم أيشين» الذي يرفض أن يتحول.

بامو: رمز الكفاح المغربي.

سنجد أكثر من دليل، في أماكن متفرقة من هذه الدراسة، على ارتباط الكفاح الوطني في المغرب العربي بالريف، أو على الأقل وضوح دور الريف في الحركة الوطنية، بدرجة لفتت إليه اهتمام كتاب الرواية الذين يملكون، أو أكثرهم، خبرة بمواقعه المؤثرة وطبائع أهله وما استهدفوا به من خطط استعمارية هدفها الأرض قبل كل شيء، وصمود الفلاحين في وجه العاصفة العاتية، حتى تم لهم التغلب، وانتزاع الاستقلال، وليس من شك في أن انتساب الروائيين أنفسهم إلى مناطق من الأقاليم كان عاملا مؤثرا في إبراز ظاهرة الرواية الكفاحية الريفية في المغرب العربي. وتعتبر رواية «بامو»[39] التي كتبها أحمد زياد (عام 1974) من الأعمال المبكرة في هذا المجال، وهي تأخذ من إقليم «بني هلال» بيئة مكانية لها، منطلقة من قرية محددة هي «وويزغت» ثم تنطلق منها إلى قرى أخرى أقل أهمية في الرواية. وكما اتخذت الرواية مكانا محددا، فكذلك تحدد زمانها الممتد من منتصف الحرب العالمية الثانية، وفرنسا تلاقي الهزائم وتسقط في يد هتلر بلدا محتلا، إلى نشاط الحركة الوطنية وبلوغ ذروة النضال ضد الاستعمار أوائل الخمسينات، وفي هذا الامتداد الزمني حرص الكاتب على ذكر حوادث عالمية، وقادة فرنسيين عانى المغرب من عسفهم، وختم روايته بجهاد السلطان محمد الخامس، وفشل محاولة الإيقاع بينه وبين زعماء الجهاد الوطني، وقبل ذلك صور-في مشهد مؤثر-ثورة المجاهد محمد الحنصالي الذي أنهى عصر المظاهرات والاعتصامات وإعلان الصيام العام، وبدأ الصدام المسلح بالعدو، إذ اعتلى ربوة وصنع لنفسه خندقا، وراح يتصيد المعمرين الذين زحفوا على أراضي الفلاحين وابتنوا بها بيوتهم ومصانعهم. وهذه الشخصية التي قامت بدور هام-في الرواية-له دلالته الرمزية، كما سنرى، شخصية حقيقية، أهدى إليها المؤلف روايته في أول صفحاتها، وهكذا حرص على المزج بين الشخصيات الحقيقية، والشخصيات المخترعة التي منحها الدور الأكثر وضوحا وأهمية في الرواية.

والحكاية-في داخل الرواية-مسرفة في بساطتها، تلك البساطة التي تميز الروايات الرومانسية التي توجه اهتمامها إلى وصف العواطف والانفعالات، والى اصطناع المفاجآت، وإلى صراع الخير والشر، وامتحان

الأخيار بالعسر والشدة والاضطهاد، وثباتهم عند الإيمان بما نشئوا عليه، وتكتمل «رومانسية» هذه الرواية باصطناعها أسلوب الحكاية، حتى تتكرر فيها عبارة. «قال الراوي»، كما أن الكاتب دأب على تأكيد قيامه بدور الحكاء، فيذكرنا-بين الحين والآخر-بموقعه كناقل للأحداث، يروي عن مشاهدة، ويضيف ملاحظاته وأحكامه الخاصة، بل ثقافته هو، وليس ثقافة شخصياته، فنعرف-مثلا-أن «الناحية» أيام تجرى حوادث البداية، تعني «الإقليم» بلغة اليوم، وأن «السبسى» الذي يتعاطاه الحداد الشاب «باسو» هو «الزعاط بلغة المجامع العلمية»، ويوازن بين حين وآخر بين ما لم تكن تسمح به تقاليد ذلك الزمان». ويرى الآن، ويعبر عن «بامو» زوجة «باسو» بأنها «أنثاه حسب مصطلح تلك الناحية»[40]، فقد دأب الكاتب على تأكيد هذا الفاصل بين مجرى الرواية، ورغبة القارئ في الاندماج، ظل يقوم بدور الوسيط الذي عمقته طريقته الخاصة في استخدام اللغة، فهو لا يعنى بعنصر الإيهام بالواقع، ولا يدع شخصياته تتحدث بلغتها وفي حدود مداركها إلا لماما، وإنما يرسم الأشخاص والأماكن، ينطق الشخصيات ويضيف التعليقات بلغة واحدة متشابهة تقريبا، لغته هو.

ويختار الكاتب بدايته في قصة الكفاح الوطني زوجين في حال أقرب إلى الفقر ولكنه الفقر القانع الذي يحاول أن يكون سعيدا بالممكن، فها هو ذا الزوج «باسو»، وهو لا يزيد عن حداد يعين الفلاحين على صيانة أدواتهم الزراعية من مناجل ومحاريث، يغادر دكانه إلى جلسته المسائية الخاصة، يداعب أوتار «الكنبرى» في حين تذهب زوجته الجميلة «بامو» إلى الحمام البلدي، وتعود مثل الوردة الندية، أو يجلس بين أصحابه يحدثهم عن جهاد والده المرحوم ضد الاستعمار والمعمرين الذين استولوا على أرضه، وكان من الأثرياء، فاستحال إلى الفقر في غمضة عين. هنا يفتح «عقا» أمامه أفق الثقافة، والسعي إلى المعرفة التي تحرره من خوفه وقلقه، يسعى «باسو» لاستكمال ثقافته عنادا لصديقه عقا «ورغبة في تجاوزه، ولكن الثقافة»- التي يحصلها عن طريق الشيخ سي مرسي فقيه القرية-لا تلبث أن تضعه على خط العمل الوطني، وكلما رأى الرضا في سلوك زوجته (ولم تكن إلا محبة له في كل حين، لكنها الآن أكثر تقديرا له وإعجابا بعمله) أمعن فيه، ثم كان الإضراب العام، والصدام عقب تقديم وثيقة الاستقلال (11 يناير

1944). وكان لشهداء فاس وسلا والرباط صدى عظيم في الريف، وفي «وويزغت» بصفة خاصة، فقبضت السلطات على خلق كثير، ومنهم «باسو» لكن، ماذا يهم؟ إنه مناضل يسجن، فما وجه الغرابة؟ هنا تتطور الرواية في الاتجاه الأخر، «بامو» التي بدأت منذ تلك الفترة تأخذ موقع الرمز للوطن المغرب، وستتنوع معاناتها من أبناء جلدتها، ومن الدخلاء كما عانى المغرب.. . ولكنها لا بد من أن تصمد، كما صمدت تلك البلاد، حتى تحظى بدليل براءتها وحقها في امتلاك حريتها. في أعقاب الاعتقال والبراءة يأتي المرض، فالموت، للزوجة الجميلة، «والدروشة» والهيام للزوج، لكن الوطن حظي بالاستقلال!!

هذا هو الخط الكفاحي الأساسي لرواية أحمد زياد، على المستوى السياسي الذي يرفده بخط آخر يتعلق بحالة المجتمع، والكاتب يرى-بحق- أن الاستعمار الفرنسي بعد السيطرة المبدئية رأى انه لا قرار له إلا بإفساد المجتمع، وليس بتغييره وحسب. ولما كان الهدف البعيد هو امتلاك الأراضي الزراعية، لإقامة المعمرين فيها بمزارعهم ومصانعهم، فقد بذلت وسائل متنوعة لانتزاع الأرض من أصحابها. تبدأ بالإرهاب، والمطاردة، وتحميل الضرائب المتنوعة، ولكل من يستطيع مواجهة هذا تقدم إليه وسائل الانحلال والفساد من تشجيع إقامة بيوت الدعارة، وانتشار الخمر، ثم يأتي تقسيم البلاد إلى نواح، تقطع أطرافها وتعزلها وتخصص بعض المناطق باعتبارها «مناطق أمن»، ويمنع الدخول إليها إلا بعد تفتيش دقيق، والحصول على إذن خاص، وأقوى منع يمارس تجاه أهل المدن، فدخولهم إلى الريف عليه محاذير حاسمة». وتعلل فلسفة السياسة الأهلية هذا الإجراء.. . بالمحافظة على التقاليد، والعادات، لسكان هذه المنطقة مقرونة بنشر الأقاويل عن سكان المدن، والحد الذي وصلوا إليه في التفريط في الدين وسلوك سبيل الزندقة في تشبههم بالنصارى، هؤلاء النصارى الذين هم أنفسهم يضطلعون بمهمة هذا اللون من الحرب الدعائية والبسكولوجية. (41)

ولم تكن هذه كل معاناة الريف، فهناك الجفاف الذي يهدد المحاصيل، ولكن شره لا يقف عند الخسارة المادية، فإذا استحكم الجفاف فإن أهل البادية لا يلبثون أن يزحفوا إلى بلاد الخصب طلبا للقوت، وهنا تكثر عمليات السطو والاغتصاب (42). ثم كان البلاء الأكبر في زحف «الأمرد»،

وهي تسمية مغربية للجراد الذي تتعرض البلاد لموجاته الماحقة، لكنه في الرواية أطلق على المعمرين الذين وضعوا أرض الريف في بطونهم أما بالخديعة والتزوير، وإما بالغصب والإرهاب.

من الوجهة الفنية الخالصة قدمت الرواية حكاية كفاح، ازدوج فيها الخط بين مناضلة المستعمر ومواجهة الفساد الاجتماعي، ولكن هذا الازدواج لم يأخذ مداه كصانع للحبكة إلا في النصف الأخير من الرواية، بعد أن ارتبط «باسو» بالعمل الوطني، واقتيدت «بامو» إلى معتقل الحاكم الفرنسي، فأصبحت «الطاهرة» في سجن «الشاذ»، كما كان المغرب أسير فرنسا، هنا كانت القضية الصغيرة موازية ومواكبة للقضية الكبيرة. [43] بل انغمرت فيها، وارتبطت بها، فتحرير المغرب يعني تحرير «باسو» وإنقاذ «بامو»، ولكن الكاتب أراد أن يطيل أمد روايته، وأن ينشر المعنى على مساحة الوطن، فلا يظل حبيس هذه القرية من نواحي بني ملال، ولهذا بلغت بامو الحرية أقصى الحرية بالموت وبلغها باسو «بالدروشة»، بقي على الوطن أن يغير أسلوب تعامله، فقاد محمد الحنصالي اتجاه التغيير حين أعلن أن هؤلاء القوم لا ينفع معهم سوى المعقول أما هذا المعقول فهو مواجهة العنف بالعنف.

شجرة الدفلى: ريا، أو زينب تتمرد

في «شجرة الدفلى» التي كتبتها أملى نصر الله [44] (عام 1968) صور من تحور الرومانسية وقدرتها على الاستمرار، بالتوفيق بين منطلقاتها الأساسية، (الفنية التاريخية) وطبائع العصر الذي كتبت فيه الرواية، وإذا استدعينا- إلى جانب الأسس الرومانسية-صورة «زينب» وبيئتها، ومشكلتها، فإننا سنجد قدرا موافقا يقابله قدر مناقض، وهو ما صدر عن محاولة التوفيق بين منطلقات الرومانسية، والتعبير عن صورة راهنة تنتمي للثمانينات. فقد كانت «زينب» نموذجا للبراءة، والرضا بالمقدر، والانطواء على الأسى، وتقبل المصير، والاستسلام للنهاية، أما «ريا» بطلة «شجرة الدفلى» فقد كانت في الموقع المضاد لهذا كله، والشجرة ذاتها رمز لشخصية ريا، فتاة القرية الجميلة، اليتيمة البائسة بنت حطاب القرية الجبلية الغارقة في خضرة الحدائق والغابات. «جورة السنديان». كل من يرى الفتاة يعجب «كيف ينبت الورد على أكتاف العليق»(26) وتصفها الكاتبة بأنها «نبتة برية متمردة.. .

روحها بين يدي القدر (ص 127)، وفي حلم من أحلام اليقظة شطحة خيالية تمر أمام عينيها، وهي تتبع زوجها عائدة من الحقل، رأت طيف صباها، والفتى الضائع مثلها، يداعبها، ويقترب منها، فيكشف لنا عن رمز شجرة الدفلى، فإذا هي حقيقة «ريا» بين المظهر والجوهر يقترب من شجرة، يقطف لها زهرة وردية اللون يشكلها في شعرها، وتعابثه: «عم تزينني بسم الموت يا منحوس ؟ الهيأة بدك تخلص من ريا ؟ وينكس رأسه، : «زهرة جميلة، أجمل زهور الوادي فكرت أنها تشبهك يا ريا».

-«زهرة الدفلى تشبهني، مظهرها جميل وطعمها مر، وهي سامة، تجلب الموت، ناجى، أخبرني، أنا زهرة دفلى يا ناجي ؟

-أنت وردة جورية، ولكن من أين نجلب لك الورد ؟

- وتنهض الفتاة فتقطف أغصان العليق تحبك منها إكليلا تضعه فوق رأسه:

-وهذا لرأسك الصغير، وكنت أفضل لك إكليل غار، ولكن من أين نجلب لك الغار ؟[45].

هذه إذا قصة العواطف الجامحة، التمرد، تعيشه فتاة بارعة الحسن، جريئة في قرية متدينة تصوم، وتطلب البركة، وتقضى نساؤها الليل في مبيت جماعي في ساحة الكنيسة ليالي الأعياد، يعيش أهلها الكادحون يطلبون الرزق بالعمل الشاق في الحقول، وموقع المرأة وراء زوجها، تنجب، وتتوارى في بيته حتى يدهمها الموت، وفي «جورة السنديان» مثل قرية زينب: الفلاح فلاح، والبك بك، والأجير يبقى أجيرا لا يتطلع إلى منزلة الإقطاعي. ولكن من أين جاءت بذور التمرد إلى ريا ؟ إنها تعرف أنها جميلة، وأنها كبرت مثل شجرة حور، وهي في لجوئها إلى الطبيعة ومناجاتها وتعزيها بها تكشف عن إدراك أكثر عمقا واتساعا مما يتاح عادة لبنات القوى أو شبابها. فمن هنا يبدأ الطموح، والتفكير، الذي يتحول إلى تدبير، وينتهي إلى تدمير.. . تدمير النفس حين تعجز عن تخطى حواجز المجتمع وأطره الجاهزة. تؤمن «ريا» أن القرية جامدة، معطلة، لا تليق بها، هي قدرها الذي ترفض، ولكنه لاحق بها «مهما حاولت الخلاص أبقى منهم، وهذه لعنتي» (ص 85). من هنا دأبت على أن «نرتفع مع أحلامها، وتسافر مع الوجوه الغريبة والعربات الجديدة، عربات لماعة تطل على القرية إطلالة

عابرة ثم تغيب» (ص 139)، وريا في تطلعها نقيض لزينب ولكن، هل إحساسها بذاتها، وعبوديتها لطموحها، تفتح لها طريقا مختلفا ؟؟ إن الأقدار في القرية موزعة حسب الأوضاع الاجتماعية، الأقدار وراثة، وحين رشحت إحدى عجائز القرية لفريد بك، ريا «زوجة، معتقدة خطأ أن جمال البنت يرفعها عن درجتها» ابتسم البك وهو يصرف الموضوع. «بسلامة معرفتك يا أم سليمان، البنت عال، بس أهلها» (ص 13). لقد تسلل الحوار إلى أذن ريا، هي تندم الآن على أنها تسمعت، والخلاصة أن عالمها ينهار، وأنها تفضل أن تفجره، فتعصف بكل رموز انتمائها الاجتماعي فهم أسباب تعاستها، وتعصف بنفسها ما دام طريق السعادة مغلقا أمامها. وهكذا رقصت في حفل زفاف البك بين فتيات القرية، ولكن ليس كرقصهن الثقيل الرتيب، لقد تدفق من عينها اللهب وكانت النار في عروقها، وكانت تدور كالدرويش، وتصاعدت صيحات أمها محتجة، ترجوها أن تستر أسرتها، وصيحات الحضور أن تشفق على نفسها وتعطي فرصة لغيرها، وصاح البعض «جنت الفتاة»، ولكنها ختمت رقصتها الذبيحة المجنونة بان ألقت نفسها على واحد من شباب القرية، شديد التعلق بها، هو «مخول» الذي حملها مغمى عليها، ومن حوله الهمسات: جنت البنت، نادوا أمها تحملها عالبيت، في حين كانت هي لا تشعر بحسرة ندامة.

لقد دبر حكيم القرية «بودعاس»-العائد خائبا من المهجر-مع أمها ليقوم مخول بخطفها، لكن الفتاة سبقتهم «وخطفت نفسها» إليه، زوجة، لم تسمح له بمعاشرتها.. إنها ترفضه، كما ترفض كل رموز القرية، ويعيش الشاب قهره ويذوي، حتى يحرضه بودعاس على اقتحام عذرتها، فإذا تم له هذا، وظهر الحمل، قررت ريا الانتحار، بان أكلت زهرة الدفلى السامة، فتوحد الرمز والمرموز إليه.

إن «ريا» في تمردها على قدرها الاجتماعي، لإمكانات أسرتها، كانت تؤمن بقدر أعلى، هي أنها بنت حواء المتمردة، وأن الفداء جزء من عقيدتها، تخاطب ناجي في خيالها قائلة. «سأبقى أصارع حتى النفس الأخير، لا من أجلي، بل كرما لعينيك وأعين الضعفاء المعذبين». أنا الوسيلة وموضوع الانتقام، سأقدم لهم نفسي قربانا [46]. أما مخول، ذلك الزوج البريء الذي أخلص لها الحب، وصبر على تمردها، فإنها تجيب على قلق الضمير جاهه

في حوار داخلي مؤثر: «-هل اخترته لتتعسيه ؟ هل يرضى ضميرك عن هذا؟

- الأبرياء يصلبون ! !

- -لم أعهد فيك هذه القحة، وشت أظنك اهتديت.

- -حاولت أن أبني الجسر الذي يصلني بالعالم، وفشلت» [47].

- وهكذا تجد «ريا» لنكران الجميل سندا من تأويلها لنصوص العقيدة: الأبرياء يصلبون، ولكنها في ختام المونولوجي تكشف عن جانب من الدمار الذي لحق بنفسيتها، لقد فشلت أن تتصل بالعالم، وهذا الفشل محكوم بالمجتمع، ومحكوم بالتجربة الخاصة، وفي حياة «ريا» حادثة تكررت في طفولتها، حين كانت تذهب لشراء الملبس من بقال القرية، فكان يستدرجها لإرضاء شهواته ويقبلها قبلا كريهة لا تزال تذكر أسنانه ووجهه، وتكرر هذا منه ومن بعض متبطلي القرية، ولعل هذا يبرر نفورها من العلاقة الزوجية، ومن القرية بأكملها.

بقدر ما يمكن أن نرى في رواية أملي نصر الله روح التمرد السائدة بين شباب هذا الجيل، بقدر ما نجد فيها من ثوابت الرومانسية، ومن صورة «زينب» ولكن على الطريقة اللبنانية، الحب، هو القضية، ولكنه الحب المفقود، والتمرد هو الثمرة، والانتحار ختام الرواية. إن ثورة المشاعر، وحدة التعبير عن العواطف تشملان جميع الشخصيات. والطبيعة عزاء وملجأ لريا، وناجى (ص 61 ص 97 وغيرهما). ومواسم الطبيعة هي التي تنظم حياة الجماعة (ص 217)، فعيد السيدة، عيد الفرحة والخلاص ومهرجان العذارى، يأتي في أعقاب الحصاد. على أن الكاتبة تنمي الشكل الفني بحكاية جانبية، تنطوي على رابطة رمزية، هي أكثر حياة وإيماء من شجرة الدفلى ذاتها، لأنها تعرض المتوحد من خلال المتناقض، فهذا الفتى «ناجى» أبوه من أهل القرية، ولكنه رحل عنها شابا، فولد ناجى في الجنوب (فلسطين) وهناك نشأ، فلما اضطربت أحوال فلسطين عاد الطفل إلى مسقط رأس أبيه وعاش في كنف عمه، إذ انشغل الأب بالبحث عن مورد رزق، غير أن الطفل عومل من أطفال القرية معاملة الغريب أو الدخيل فانغرست في نفسه الشراسة، ثم آثر العزلة، وعاش ضائعا لا يعطف عليه غير«ريا». هو صورة أخرى من ريا، ينتمي إلى القوم وليس منهم، ويعيش بينهم ويتمنى مفارقتهم،

وحين تزوجت ريا حقق الفتى حلمه، سرق مبلغا من جيب عمه ورحل إلى بيروت، في أشهر قلائل تعلم صنعة ووفر مالا وعاد يرد ما سرق (مع الفائدة إلى عمه)، ودار يبحث عن ريا ليبعث في نفسها أمل التغيير والقفز فوق الحواجز المفروضة، ولكن وصوله تأخر قليلا، سبقته إلى الانتحار، وهو انتحار رومانسي (مثل موت زينب وفي يدها منديل إبراهيم) لا يصور النهاية كلحظة انطفاء أو ألم أو خوف، فهذه ريا «كان فمها مطبقا على وردة حمراء، زادت تأكيد الشحوب، وجمال اللوحة الفنية». [48]

2 الريف بعين النقد

إن الرابطة بين الفن القصصي والواقعية قوية جدا، وأكثر النتاج الروائي (والقصصي بشكل عام) وربما أعمقه تأثيرا وأطوله حياة في وجدان القارئ، مما أبدع في ضوء الوعي بالواقعية. يمكن تفسير جانب من هذا ببديهية التلازم، فالفن الروائي-وهو الذي نعنى به-قد اكتسب صورته الناضجة في عصر الواقعية، وبدوافع من منهجها وفلسفتها. لقد بزغت الرواية في العصر الرومانسي لتمجد الماضي القومي من خلال رسومه، أو هي في أحسن الأحوال قصة حب عذري، يقول عنها يان وات. أن هذا الحب البطولي الطاهر هو الذي يساعد على أعداد البداية والنهاية التقليدية، في حين تبقى متعة السرد الرئيسة كامنة في العوائق التي يتغلب عليها النبيل من أجل سيدته، وليس في تطور علاقة الحب نفسها[1]. لقد ازدهرت الواقعية بعد ذلك-في أوروبا بالطبع-لتعيد الحياة إلى مصطلح سبق أن وصفت به روايات سابقة على العصر الروماني، روايات كتبها ريتشارد سون وفيلدنج، لتميز أدبهما عن روايات المغامرات السابقة عليهما[2]. لقد أردنا من هذا أن ننبه إلى مرونة المصطلح وخطره حين نبادر بإطلاقه على أعمال ميزتها أنها تقرب إلينا واقع

الحياة الفردية أو الاجتماعية. في حين أن الواقعية-كمدرسة أدبية-تدعو لأسلوب حيادي تجريبي في نقل حقائق الحياة، بعيدا عن الإثارة المتعمدة، وتهتم بالوسط الاجتماعي والدوافع المادية التي تؤثر في تشكيل الفرد، وتصنع وترسخ قيم الجماعة، ولعل هذين المبدأين فتحا أمامها باب النقد القاسي، وتسجيل الحقائق المادية الفجة، التي قادتها إلى أن يصبح التشاؤم علامة مميزة لها، بحيث أصبحت توضع في الموقع المقابل للمثالية. (3)

لقد كانت الواقعية بهذا المعنى حرية بان تجد صعوبة، قد تكون معوقة تماما، في بعض البيئات الثقافية العربية، وبخاصة حين يهيمن الذوق الاجتماعي، ويقوى الارتباط بالتراث، وتتسلط الطبقات الفوقية، التي لابد من أن يتجه إليها النقد، بل قد يكتشف أنها سبب السخط. لكن الواقع العربي المتغير قد ساعد على انتشار أساليب الواقعية، وحسم الصراع بين القديم الذي ارتدى ثوب الحداثة مزركشا برومانسيات سطحية، والجديد الذي يدعو إلى تفاعل اجتماعي حميم، والتحام بقضايا الطبقات الكادحة، حسم هذا الصراع لصالح الواقعية. وليس مصادفة أن هذا النصر قد ارتبط بهزات سياسية عنيفة بلغت حد الثورة على الاستعمار، فقد بزغت الدعوة إلى «مذهب الحقائق»-وهي الترجمة المبكرة لمصطلح الواقعية-في مصر في أعقاب ثورة 1919، وبدأ فن الرواية، وسرعان ما تطلع إلى الواقع، واطرح المبالغات والإغراق في التخيل بالنسبة للعراق عقب ثورة العشرين، والواقعية هي الاتجاه السائد في تلك البيئات الثقافية العربية التي لحقت بحركة التجديد العربي متأخرة، لسبب أو لآخر، مثل بلاد شمالي أفريقية التي حاول طوفان الفرنسة أن يطويها في أردية اللسان الأجنبي، ويتركها دون شخصية ثقافية من أي لون أو انتساب، ومثل البلاد التي حالت ظروفها المختلفة دون الاتصال بحركة العصر والتعرف على ثقافاته المتجددة، مثل: دول الجزيرة العربية والخليج واليمن، وربما السودان. إن الطور الرومانسي في تلك البيئات جد قصير، وربما غير خالص، ونازعته أمشاج واقعية وهو في مهاده، لأن هذه البيئات حين تعرفت إلى الثقافة بأنماطها العصرية، ومنها الفن القصصي كانت شمس الواقعية هي الأكثر بزوغا، وسيطرة على أساليب الإبداع، كما أنها كانت تناسب حالة الصحوة الحادة التي وصلت إليها هذه البيئات بعد معاناة أو عناء طويل.

هنا يمكننا أن نسجل ملاحظتين: أن الواقعية كانت دائما أو غالبا مرحلة تالية للرومانسية في كل بيئة على حدة، وعند أكثر أدباء الواقعية من الروائيين سنجد أمشاجا من الرومانسية قد يكون عملا روائيا يمثل البداية المبكرة التي انتقل بعدها إلى الواقعية (وكأنه يعيد محاكاة تطور تاريخنا الأدبي الحديث)، وقد تتحقق هذه الأمشاج في شكل عمل روائي هو مزيج من عناصر واقعية وأخرى رومانسية، بحيث يجد الدارس الحريص على التصنيف المذهبي صعوبة أين يضع هذه الروايات. وليس هذا بالنادر، فالرومانسية قد مهدت للواقعية، وهذا يتضمن الاعتراف بان الأولى كانت خطوة نحو الأخرى، كما أن العمل الفني الذي يتحلى بفضيلتي الصدق والشخصية لا يمكن أن يكون تجسيدا آليا محبوكا على مواصفات مذهب أو مدرسة أدبية[4]، كما أوضحنا من قبل. وقد أشرنا إلى «دعاء الكروان» التي لعب الحب فيها دورا محركا من بدايتها إلى نهايتها، وكان هذا بمثابة ترجيح لطابعها الرومانسي، ولكن الواقعية تطل في مشاهد شتى، حين يصف طه حسين الريف وبؤسه، وسيطرة الأعراف الاجتماعية الضارية على المصائر، وضياع بنات الريف، بنات الفطرة، في آلة المدينة الطاحنة التي لا ترحم. [5]

أما الملاحظة الثانية فتتجلى في موقف الكاتب الواقعي من المجتمع، فهو عنده يقوم على الصراع، وهذا الصراع ليس بين الفرد والمجتمع، إنه بين قطاعات من أصحاب المصالح المتضاربة، أو بين طبقات. وليس انتماء الكاتب الواقعي إلى الطبقات الدنيا لازما، أو ملازما، انه قد يكون على العكس. [6] ولسنا نضمر رأيا مسبقا تجاه هذه القضية، وقد نجد عند سليل الأرستقراطية، وربيب الألقاب الموروثة روحا منصفة، وعقلا مستنيرا قادرا على تحليل الواقع وقراءة المستقبل، ونسوق محمود تيمور مثلا، فعلى كثرة ما كتب عن الريف، فانه أخلص توجهه إلى القصة القصيرة، في حين استأثرت المدينة بالروايات. ولعل هذا صدى أمين لعلاقة الكاتب بكل من القرية والمدينة، من حيث درجة الخبرة، وطول المعايشة. ومهما يكن من أمر فقد خرج على هذه القاعدة في رواية واحدة، أو جزء من رواية، هي «سلوى في مهب الريح». لقد كان الباشا الإقطاعي في ذروة الكهولة، لكن هذا لم يمنعه أن يتشهى الفتاة الفقيرة «سلوى» صديقة ابنته «سنية»، وأن يغرقها

بطوفان الهدايا والمداعبات حتى تستسلم له، بل تظن أنها أحبته حقا، وحين يزوجها من أحد أتباعه فإنه يحافظ على عشيقته. ومع أن الرواية قد جسدت الرؤية الشرقية النابعة من حاسة أخلاقية ترى أنه لا بد من أن يعاقب أهل الخطيئة، فإن تيمور لم يترفق بشخصية الباشا، بل أظهر جبروتها وعمى غرائزها، ووحشيتها حين تريد.

وقد اختار القرية، أو «عزبة الباشا» مسرحا للخطيئة الأولى، حيث يتسع المكان للمحاولة. والرائع حقا في هذه المرحلة من الرواية أن الكاتب أغنى أسلوبه بمزيج من رومانسية الوصف، ورمزية الدلالة وواقعية رصد الدوافع وتحليل المشاعر.

وتتسم أيام وجود «سلوى» في الريف بالحيوية التي افتقدتها القصة في كثير من مواقفها التي يوشك بعضها أن يكون تكرارا لما سبق قوله، أما المشاهد الريفية فقد سلمت من ذلك لما فيها من حركة نفسية عند سلوى بالذات حين توقعت غدر الباشا، وعند الباشا نفسه وهو يحمل نفسه حملا على إخفاء ما تضطرم به شيخوخته من صبوة نحو الفتاة الغضة، ثم لتنافر طباع الشخصيات صانعة المشهد، فشيرين ذات الأصل الريفي تبرأ من الريف، وسلوى بنت المدينة تأخذ منه موقف العاطف المشفق...

بين الرومانسية والواقعية

وكما أن الروائي الواقعي يمكن أن يبدأ رحلته الروائية بعمل أو أكثر من صميم الرومانسية، أو يدفع إلينا بعمل رومانسي في وسط تياره الواقعي أو المخالف [7]، فكذلك نجد لدى هؤلاء جميعا، كما عند الرومانسيين، روايات هي بين الرومانسية والواقعية، وكأنها التعبير المستمر عن ذاتية المثقف العربي، وتصوره الصوفي أو العاطفي للحياة، وللمصير الإنساني، على أن هذا المزج ليس وقفا على فن الرواية العربية، وبهذا نستقبل مصطلحا مثل «الواقعية الرومانسية»(8) التي تحدد ملامحها بأنها تقوم على الجمع بين الاتجاهين، يتنفس في «الجمع بين الذاتية والموضوعية، وبين قضايا الفرد والجماعة، وبين اليأس والعمل، وبين الخاص والعام، وبين عالم القدرة والمصادفة والواقع المبرر، وبين القضايا العاطفية المقصودة لذاتها والمستخدمة في إطار عام». وهذا التفصيل الذي يقوم على المقابلة بين ما هو رومانسي

وما هو واقعي تقريبي ومفيد للاهتداء إلى حركة التفكير عند كاتب ما، وما يعيشه من مغالبة، أو تناقض ما بين الذات والموضوع، وكيف يحاولان التعايش في صنع رواية ذات رؤية تنتمي إلى صاحبها، وترتكز على نوع من الحياد العلمي، فما أصدق هذه العبارة التي تنقل إلينا منسوبة إلى واحد من مؤسسي فن القصة في العراق وهو «ذو النون أيوب» الذي يقول: «في يقيني أن أعظم مهمة يجب على الأدباء، القصصيين منهم على الأخص، أن يضطلعوا بها، هي إعطاء صورة صادقة لما يقع تحت أبصارهم من أصوات عجيبة، وشخصيات غريبة، وأنظمة وقوانين حكومية أو شعبية.. يدخل ضمن ذلك تلك القوانين غير المكتوبة التي يخضع تحت تأثيرها المجتمع، وينفذها غير خائف عقابا، أو راجيا ثوابا»[9]. ولا يحتاج كشف التناقض أو التمازج الواقعي الرومانسي في هذه العبارات إلى جهد، ولذي النون أيوب نفسه رواية يتوقف عندها دارسو الرواية العراقية طويلا هي مصداق هذا التمازج، وهي رواية «اليد والأرض والماء» (1948) بطلها شاب (ماجد) أصيب بجراح في معركة بين عشيرته وجيرانها بسبب قطعة أرض صغيرة، فوجد رعاية في المستشفى أراد أن يشكرها لمعالجيه، فدعاهم، وتعرف عن طريقهم بالأستاذة، سنية، واقترح أحدهم أن يشترك الجميع في استئجار أرض أميرية زراعية في منطقة النهروان، وتحمس الجميع، وأعانوا المشروع بأموالهم وجهودهم، ولكن الفساد الإداري، وانتشار الرشوة، وقسوة الطبيعة والآفات، وتآمر كبار الملاك على المشروع.. أودى به، فانتهى إلى الإفلاس، ولكن الزواج تم بين ماجد[10] وسنية. إن انتصار علاقة الحب يعادل فشل مشروع الأرض، والوعي المبالغ فيه الذي أسبغه على شخصياته، وبخاصة «سنية» التي تشترك في مظاهرات بغداد، وتخطب في الطلبة، ينتمي إلى هذا المزيج الواقعي الرومانسي، ولسنا نوافق على وصف الكاتب بأنه «رائد الواقعية الجديدة في العراق» رغم سلامة الأوصاف الفنية التي أسبغت على رواياته بعامة، فهو «يتلمس شخصياته من الطبقات التي تقف وجها لوجه أمام الحياة في كفاحها اليومي المرير، في سبيل البقاء، وتتميز بطابع محلي يتمثل في عرض الصور الواقعية الشعبية مما يكسب بعضها صفة إنسانية عميقة.. وترتبط قصصه بالأرض العراقية ارتباطا وثيقا، وتعالج الواقع.. وتؤمن قصصه بان الإنسان كائن كريم ينزع دائما إلى حياة حرة

سعيدة يعمل من أجلها.. [11]» فهذه الأوصاف جميعا-على افتراض الصدق والدقة-لا تكفي لتجعل منه رائد الواقعية الجديدة، أو الاشتراكية، حتى لان تردد أن الكاتب ذو ميول اشتراكية، وأن عقيدته كانت تدفعه إلى المباشرة في التعبير والخطابية، وأن شخصياته كانت ذات أبعاد سياسية، وملاحظة الزجاجي جديرة بالتأمل. فعن «اليد والأرض والماء» يقول: إن المؤلف لم يقدم لنا شكلا جديدا للعلاقة الإنتاجية، بحيث يمكن اعتباره محاولة جادة للتغير، فالمشروع تعاقد مع الفلاحين للعمل لقاء الحصة التقليدية للفلاح وهي ثلث المحصول، مع بعض التعديلات الطفيفة، ناهيك عن استمرار العلاقات الاجتماعية على حالها السيئ.

بين «الربيع العاصف» و«التوت المر»

هل هي المصادفة وحدها التي بنت العنوان على تناقض في المرتين، إذ الربيع عاصف، والتوت مر؟! ومع هذا فإن العاصفة تهب إلى حين ثم تهدأ، كما انتهت المرارة إلى حلاوة، إن لم تكن خالصة.

كتب نجيب الكيلاني [12] «الربيع العاصف»، (عام 1962) عن قرية في وسط دلتا مصر بها «وحدة مجمعة»، وظهرت في طرقاتها المتربة فتيات المدينة الجميلات (الممرضات) وقد أغرى بهن جو العزلة، وجهلهن بالقوى المتحكمة في القرية، وجذور المشكلات الضاربة فيها. وعناصر الرواية من تصوير وتحليل تظل قريبة جدا من الواقع المباشر الذي يوشك أن يتسم بالحياد العلمي، ومع هذا فان طبيعة الصراع الواقعي بين أطراف العمل الروائي انطلقت من حلم رومانسي قريب من المحال.

تمضي السيارة تحمل الممرضة الجميلة، تقصد الوحدة المجمعة، وخط التراب يلاحقها وأطفال القرية العراة يتدافعون من حولها، ونظرات النساء الفضولية بأثوابهن السود تطل من بيوت طينية غالبا تفوح منها روائح حياة الإنسان والحيوان، و«على جانبي الطريق قامت أشجار السنط تبدو في جفافها وخلوها من المناظر الجميلة كأنها الفلاح الجاف الأسمر الفقير الذي يجلس تحت ظلها الخادع»[13]. وهذا الوصف العام البائس مقدمة لوصف البؤس الإنساني الذي سيتجلى في الوحدة المجمعة من خلال المرضى المترددين عليها طلبا للعلاج، ومع هذا فإن خط الصراع الأساسي سينشب

حول الممرضة الجميلة التي أثارت مطامع الرجال ممن يظنون في أنفسهم القدرة أو الجدارة بنيل حبها.

أما «التوت المر «(عام 1972) فإنها-على حجمها المحدود (214 صفحة من القطع الصغير)-تتحرك على ثلاثة محاور، فقد اختار لها كاتبها محمد العروسي المطوى[14] قرية من قرى جنوبي تونس، وفي هذه القرية يعيش الشيخ مفتاح، عجوز من ليبيا، هام على وجهه أمام زحف الطليان على بلاده حتى استقر في القرية مع ابنتيه. مبروكة التي تحمل هموم أبيها وأختها، وعائشة الكسيحة التي تكنس الأرض بصدرها، لكنها باهرة الوجه رائعة الشعر عميقة النظرات، حين رآها عبد الله، وهو الشخصية الرئيسة في الرواية، وهي جالسة تحت التوتة تمشط شعرها الساحر لم يستطع نسيانها، وتراءت له في الحلم، تهيب به أن ينصرها على ضراوة القدر، فهو يحيد عنها، ويجد نفسه يسعى إليها، حتى يفجع أمه بإعلان رغبته في الزواج منها، ويتزوجها في النهاية. فهذا هو المحور الأول، أما الثاني فيتحقق في مجموعة من الشباب يقودهم عبد الله الذي عرفناه بعد أن جرب بعضهم تدخين التكروري (الحشيش)، وتأملوا كيف أن السلطة الاستعمارية تمنعه وتحرمه في بلادها، وتبيحه وتشجعه في تونس لما ترى من آثاره السلبية على الشباب والحركة الوطنية، يقرر هؤلاء الشباب الارتباط بقسم لمحاربة التكروري مطاردة مروجيه، لدرجة أن إبراهيم-أحد هؤلاء الشباب-أحرق دكان أبيه بكامله، لأن هذه الآفة الخبيثة بعض ما يتاجر فيه الأب. أما المحور الثالث، وهو لا يأخذ شكل الحكاية، وإن كان ينال حظه من الامتداد والوضوح لأدق ملابسة، فهو تسجيل العادات والتقاليد (مثل عادات الزواج والميلاد والعلاج والحسد.. الخ) والتعبيرات التونسية، على سبيل الحفاظ عليها، وإظهار اللون المحلي، لإسباغ نكهة الواقعية المباشرة على جو الرواية. وإن كنا لا نجد ضرورة موضوعية أو فنية لأن يكون الشيخ مفتاح مهاجرا ليبيا فإننا نرى أيضا أن الكاتب أسرف على نفسه وعلينا في إيراد الكلمات العامية التي لم يحسن اختيار سياقها، مما أدى إلى تعطيل عملية التوصيل، مثل تلك الألفاظ الاصطلاحية عن لعب الورق [15]، ونداء الأب لابنته: «فاطمة.. يا فاطمة.. أين أنت يا غشيرة [16]، فأن السياق لا يعين على تبين المعنى، وإن كان يمكن التكهن باتجاهه، فضلا عن التلفيق

الواضح في تركيب جملة واحدة، ما بين الفصيح «أين أنت» والعامي المغرق في عاميته. وهذه الإشارة ليست إلا مثلا على محاولات التقعر التي تنافس الطابع المحلي بنزعته إلى العامية، في حجم المثول (17)، وهذا يؤدي إلى خلخلة الجو، وتفاوت النسج. ولسنا ندري-عل اليقين-إن كان مرض شلل الأطفال الذي أصاب عائشة يمكن أن يشفى، أو يبشر بالشفاء إذا ما عانت صدمة آلام الولادة. غير أن الكاتب أراد أن يجزم بهذا، وان حمل الزوج المستبشر إلى حالة الإغماء في انطلاقه يحمل البشرى إلى أمه. في مواقف قليلة من هذه الرواية استطاع الكاتب أن يدمج المحاور الثلاثة، وأقل من القليل التأليف بين محاربة التكروري وقصة حب عائشة، حتى لان غنى عبد الله موال حبها وهو مخدور. وقد يصح أن اختيار فتاة ليبية كسيحة، تتزوج تونسيا، فتجد في تسلها منه فرصة الشفاء، بعد الجوار الطيب، ما يحمل دلالة رمزية، ولكن مثل هذه الأمور الفنية لا يحكم فيها بالنيات، فلا بد من أن تكون جذور العلاقة، والأوصاف، والمناخ العام في الرواية، في كافة مراحلها، أو أكثرها، مما يتقبل التفسير الرمزي، بل مما لا يمكن فهمه إلا على سبيل الرمز، وهذا يتطلب نوعا من الاختيار اللغوي، والميل إلى الإضمار، والتعويل على المجاز، كما يحتاج إلى مستوى من الشخصيات يمكنه أن يرتفع إلى مستوى التعبير بالرمز، بحيث يصير هو نفسه رمزا، وجو الرواية، وطبيعة الشخصيات، ومستوى ما تبادلت هذه الشخصيات من حوار لا يعين على ذلك.

الموجة الواقعية

لسنا-على أي حال-بسبيل التاريخ للمدارس الأدبية، أو للواقعية من بينها، ولكننا نستطيع أن نقول مطمئنين إن «الواقعية» هي أول مدرسة أو مذهب فني دعا إليه رواده بمقالات ودراسات نظرية تحتج له، وتظهر فضائله، وهذا ما لم يتوافر للرومانسية من قبل، التي مورست كإبداع، أساسه في وجدان المبدع. ونستطيع أن نقلب صفحات «النقاد العرب المعاصرون»، لشيخ النقاد العرب المعاصرين محمد مندور و«فجر القصة المصرية» ليحي حقي، و«الواقعية في الرواية العربية «للكاتب، لنجد أن جذور الدعوة إلى الواقعية تمتد إلى القرن الماضي، لكنها تورق بعد سلسلة

من التغيرات الثقافية والاجتماعية في مصر، كان آخرها ثورة 1919- كما قدمنا-، فإذا موجة عارمة من الكتاب والنقاد تنادي «بمذهب الحقائق» وتعرف به عند بلزاك وزولا وديكنز وغيرهم، وكان «مذهب الحقائق» هذا هو الترجمة المبكرة للواقعية (Realism) التي تأكدت نظرتها بعد إحباطات الثورة الشعبية (1919)، ووضوح الشرخ الاجتماعي ما بين أهل القمة وأهل السفح، وتعارض المطالب بالنظر إلى المستقبل. هنا أصبحت الواقعية ضرورة حياة. وإذا كانت الرومانسية قد وجدت في الحياة في الريف موضوعها المناسب لتصف الطبيعة، وتتعاطف معها، وتغني للفطرة والبساطة، وتحبذ القناعة، وتعارض الحياة المادية اللاهية واللاهية في المدينة فإن «الواقعية» وجدت في الريف وحياة أهله ما يغريها بالتوجه إليه، فهو الأداة المنتجة الأولى والأهم في البلاد التي تعتمد على الزراعة، وأهله مسخرون مستلبون، فمظالم الإقطاع والطبقية تتجسد في أهله أقوى تجسد، وسكانه هم الأكثر عددا. والأخف وزنا في توجيه سياسة الدولة، إن حيف الحكومة ومنزعها الطبقي ليظهران في قراراتها التي تنظم الحياة في الريف أكثر مما يظهران في أي مجال آخر، والريف ضحية المدينة، يطعمها مما يحرم منه نفسه، ثم لا يلقى من أبناء المدينة-في الأعم الأغلب-إلا بالسخرية والانتقاص والهوان، فإذا ظهر من أبناء الريف فتى نجيب فسرعان ما يتعلق حلمه بالمدينة، يبحث عن خلاصه الفردي في شوارعها، يستمرئ الضياع أو يجني ثمار النجاح سيان، المهم عنده أن يعبر البرزخ الزمني المخيف بين الريف المتخلف، الذي لا يزال يعيش في العصور الوسطى، والمدينة العصرية الزاهية المزهوة. ولا يزال الريف يمثل عند الواقعيين البساطة والفطرة، ولكنها البساطة التي يستغلها الإقطاعي في القرية، والحاكم في المدينة، والموظف الفاسد في كل موقع، وهي أيضا الفطرة التي تستسلم لعيوبها، بل تتعصب لها، مما يجعل من عمليات التحضير والتطوير محاولات عديمة الجدوى أو محدودة القيمة، وكان الوسط الاجتماعي-كما رأى الواقعيون-أقوى من كل الأفكار الإصلاحية والنيات الحسنة.

هذه كلها نقاط جذب تغري الواقعيين بالتوجه إلى الريف، وهي من صميم قناعاتهم الجاهزة النابعة من تشاؤمهم وألمهم الذي لا يرى من الإنسان غير أنانيته، ومن الحياة غير قسوتها وعبوديتها للصراع واستسلامها للأقوى.

وهي-في الوقت نفسه-ليست مقحمة على الريف، ليست تزييفا يومض في رأس مثقف يقلب الصور أو يلهو ويعبث بالأفكار، فهذا هو الريف على الطبيعة. ليس مصادفة أن تنتشر الواقعية في كتابات الروائيين الذين ولدوا في الريف وعانوا حياته عن كثب، وليس مصادفة أن فرصة هذه الروايات الواقعية، بكل ما تطرحه من رؤى العذاب والقلق والقهر، لم تتح لها فرص الإبداع والنشر إلا بعد تغيرات سياسية واجتماعية عنيفة ترى في إنصاف الريف لأحياء أهله هدفا من أهدافها. وهل كان يمكن أن يكتب عبد الرحمن الشرقاوي رواية «الأرض» قبل عام 1952 ؟ وهل كان من المحتمل أن يكتب فارس زرزور روايته الأليمة العنيفة «المذنبون» قبل وضوح المد الاشتراكي إبان الوحدة (ما بين 58)19- 1961) ؟ إن «الواقعية» تعني النقد، أو الانتقاد، وهو ليس بعيدا عن السخط، وقد يغرى بالدعوة (صراحة أو ضمنا) للمواجهة والرفض أو التمرد, وهذه محاذير تعرفها أجهزة الرقابة على الثقافة، ومن هنا يكون قلقها في صدور أعمال واقعية. ويمكن أن نتأمل كيف نهضت الرواية الجزائرية (المكتوبة بالعربية). إن الإرهاصات الرومانسية-التي أشرنا إليها من قبل-شحيحة، ولا تصدر عن نضج فني، بعكس الروايات الواقعية عند عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار وغيرهما من أدباء الثورة، إنهم واقعيون لأنهم ثوريون، مؤمنون بالمستقبل، وقد جاءت رواياتهم تعبر عن اهتمام واسع بالريف الجزائري، فهو مهد الثورة الحقيقي، وهو الذي أمدها بالرجال. وصلاح الريف هو التحدي المستمر أمام العمل الثوري المتنامي.

على أننا نذكر هنا نقطة إضاءة هي في صالح الأديب العربي. لقد كانت الواقعية في أوروبا تؤثر اختيار الحياة في المدينة، لأنها تؤيد رؤيتها المأزومة القاسية[18]، هذا ما يمكن استنتاجه من موضوعات ديكنز في إنجلترا، وبلزاك في فرنسا كرائد من رواد الواقعية النقدية، أما عندنا فاشهر أعمال أدبائنا الواقعيين اتخذت من الريف بيئة لها.

إن الروايات الواقعية عن الريف، ودون مبالغة، هي الأعمال الأكثر نضجا من الناحية الفنية، وهي الأكثر عددا من الناحية الكمية. ويمكن تفسير هذا التفوق العددي بسيادة المنهج الواقعي في الفكر العربي بوجه عام، وباتجاه حركة الإصلاح السياسي والاجتماعي إلى الريف عقب الثورات والانقلابات

السياسية، كشعار لتوجهها الشعبي، ونواياها الإصلاحية تجاه الأغلبية، كما يمكن تعليل النضج الفني بان الحياة في الريف بطبيعتها تحمل معنى التناقض الذي يجسد الصراع. إن كل شيء في الريف يقر مبدأ العدالة والجماعية. فالطبيعة السخية البسيطة، ونظام العمل في الأرض، والأواصر القرابية الوثيقة بين أبناء القرية الواحدة تحبذ الكفاية والمساواة، وهذا متحقق-على أي حال-في بعض الأحيان، ولكنه حين لا يكون، فان هذا يعني أن خللا دخيلا على التركيبة الطبيعية البشرية هو الذي أشاع الجريمة، وأرث الحقد، وأورث الجوع، ونشر الذعر.. إنه عادة الإقطاعي، وليس نادرا أن تكون الحكومة ذاتها من أدواته، لأنها شريكته في أهدافه. هذا التناقض الفاجع أوضح في الريف منه في المدينة التي قام تكوينها أصلا على تبادل المنفعة المادية، وانتهاز الفرصة، ومن ثم عدم الحرص على المكان بقدر الحرص على الإفادة منه.

يوميات نائب في الأرياف

وهي أشهر محاولات توفيق الحكيم في الكتابة عن الريف، وإن لم تكن الأولى. والشكل الفني (اليوميات) هو نقطة ضعفها الأساسية، ومنها تفرعت أنواع من المآخذ في «عودة الروح» (عام 1932) كانت نبرة الاعتزاز القوي في القمة، ولا يزال بريق ثورة سنة 1919 وشخصية سعد زغلول يخطفان الأبصار، ثم تهاوت أشياء كثيرة، حتى بلغ المثقف الواعي حالة من اليأس والرفض لكل ما يرى. وهذا النائب في الأرياف، ربيب باريس المتأثر بثقافتها، كان جديرا بان يبحث عن العلة الأولى لكل ما يرى من بؤس الريف وتخلفه وجهله، ولا نشك في أنه استطاع أن يكشف تلك العلة، ولكنه لم يكشفها لقارئه بالقدر الواضح الملح الذي رصد به نتائجها في أوصاف ومواقف أخذت طابع التسجيل الذي يشبع الرؤية ولكنه لا يقنع الضمير. فهل كان زمن صدورها (عام 1937) هو السبب ؟

إن «اليوميات» تقوم-في مجملها-على محورين رئيسين: أن الريف المصري محكوم بقوانين لم تنبع من حاجاته، ولم تحترم أعرافه، ولم تضع في اعتبارها مستواه المادي والاجتماعي بوجه عام. هذه قضية أساسية نجدها منبثة في قاعات المحاكم، كما في سلوك الموظفين. ولهذا يصور الحكيم

أبناء الريف بين خاضع لهذه القوانين رغم أنفه، لم يقتنع بحكمتها أو صوابها، وبين فار منها لاجئ إلى قانون الريف الخاص المتمثل في تقاليده المسيطرة. يتأكد هذا المحور الأول بوجود المحور الثاني الذي يعمل على تعميقه وليس التخفيف من بليته، وهو ماثل في موظفي الدولة من رجال أمن وإدارة وقضاء، إنهم عابثون فاسدون غارقون في البحث عن منافعهم الشخصية، لا جرم أنهم حريصون على تطبيق القانون حين يكون «أداة أخذ» ونهب من الريف، ثم لا يعبأون به ولا بالفلاحين حين يكون طريقا لنيل حق بين القاضي السريع والقاضي البطيء. تتجلى صور الفقر والتخلف وتعسف الأحكام المنمقة بالمنطق والمذكرات التفسيرية، والفلسفة، [19]، دون أن يبحث أمرها على مستوى الممكن، والبديل، والطبائع السائدة.

إن هذا الموقف قد فسره عبد المحسن بدر بأنه نوع من الاستعلاء مارسه الحكيم على الريف وأهله، والباحث يرسى هذا الاعتقاد الذي يجد له أمثلة جاهزة من «يوميات نائب» على تصور مسبق لفن الحكيم وعلاقته بالحياة، فهو لا يحكم على الواقع من خلال معاناته ومعايشته، ولكنه يحكم عليه من خلال تأملاته الفكرية المسبقة ذات الطابع المثالي، ثم يقول: «وإذا كان انتماء توفيق الحكيم إلى الواقع المصري يبدو متعذرا فإن الانتماء إلى الريف يكون مستحيلا. [20] ولكن هل يختلف الحكيم عن عبد المحسن بدر في انطلاقه من قناعات جاهزة، منها مفهوم الانتماء ذاته ؟ إنه يلخص المحتوى في اليوميات بقوله: «المشكلة التي يعرضها علينا المؤلف (أي الحكيم) تتمثل في أننا استوردنا الشكل الظاهري للمؤسسات الديمقراطية الغربية دون أن نتمثل روحها، وأننا نحاول فرض هذه المؤسسات على واقع ليس مستعدا لقبولها، وهو يركز هجومه بصفة خاصة على السلطة القضائية التي يتصل عمل النائب بها[21].» وهذا عرض غير دقيق، وغير منصف لليوميات، فالحكيم لم يشر إلى مسألة روح هذه المؤسسات، بل على العكس أخذ عليها الغرق أو الإغراق في الشكليات، ولم يهاجم السلطة القضائية، بل هاجم الفساد فيها. ومسألة «ليس مستعدا لقبولها» تعطي إحساسا بان الحكيم ألف كتابه ليطالب بإلغاء هذه المؤسسات-ما دام الشعب في الريف-ليس مستعدا لقبولها، وليس هذا بصحيح، بل إن العبارة التي اقتطعها الباحث من سياق اليوميات تعطي عكس ما يستنتج منها، لقد كان الموظفون

يبذلون غاية جهدهم للمحافظة على الشكل الخارجي لقانون لا يقتنعون بمنطقيته، ويصبون سوط عذابهم على الفلاحين الذين (تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا لقانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز)[22]. إن نقطة الجذب في العبارة أنهم «تركوا كالسائمة» «طول حياتهم». وهذا نقد قوى يقال في وجه حكومة أو حكومات ادعت دائما أنها تتبنى قضايا الفلاح. وبقية العبارة تقر حقيقة-مهما كانت مؤلمة-الدعوة إلى قضاء عرفي، أو شعبي، تنطلق من هذا المبرر بالذات. لهذا لا نوافق الباحث على تقسيم القوى البشرية أو الشخصيات في اليوميات على أنها «عالم الجزار وعالم الضحية»، وأنه-الباحث-لهذا ينتصف للمظلومين، إذ يعلن أن «المجرم الحقيقي في الكتاب ليس الفلاح، بل قضاة الفلاح وسجانوه»[23]. فهذه العبارات الحادة، والتقسيمات القاطعة لا تنطبق على أدب الحكيم بالذات.

ومع هذا فإن ما كتبه عبد المحسن بدر عن «يوميات نائب في الأرياف «في كتابه» الروائي والأرض»هو أصل ما كتب عن اليوميات، وأدق ما كشف عن نظائرها وأضدادها في فكر توفيق الحكيم النظري، وتطبيقاته في مجال الإبداع، وإن كنا لا نجرد هذه اليوميات من هدفها النقدي الصريح، المباشر، الشجاع، بالنسبة لزمنها وظروف مرحلتها، وموقع الحكيم في ثقافة عصره. وفي الوقت الذي كان الحكيم يصور بصراحة جارحة تزييف الانتخابات، وسيطرة «الواسطة» حتى على حركة تنقلات القضاة، وانتهازية الإدارة في السيطرة على عمد الريف واستنزافهم، في نفس الفترة كان العقاد يكتب قصة حبه في «سارة»، وكان المازني مشغولا بسؤال خطير: هل يمكن أن يحب الرجل أكثر من امرأة في وقت واحد في «إبراهيم الكاتب» ؟ وبقي الحكيم وحيدا يلتقط الزوايا الحرجة في حياة الريف المصري، لأنه كان بمنزعه الديمقراطي، وحاسته «الحقوقية» وتجربته العملية الأقرب إلى الريف، برغم إشارة عبد المحسن بدر إلى الانتماء المستحيل.

وأخيرا فإنه مهما كان من شأن «اليوميات» وموقفها من قضايا الريف فإنها نبهت الاهتمام، وأضافت الوجه الآخر للجريمة في الريف. لقد طرح طه حسين ويحي حقي في «دعاء الكروان» و«دماء وطين» الجريمة، بسبب الحب، من رؤية رومانسية. ثم من رؤية واقعية على التوالي، ولكن الحكيم

قدمها معللة بالبنية الاجتماعية، والموروث، والعوامل الاقتصادية، والحب أيضا في هذا الرصد الشامل لمواسم الجريمة، وأدواتها، ودوافعها، ونتائجها على السواء.

وتعلو الموجة الواقعية

فالإرهاصات المبكرة التي بشر بها المنادون بمذهب الحقائق قد آتت ثمرها في الأربعينات، بعد أن تنامى الوعي الاجتماعي، وما صنعته الحرب العالمية الثانية من مآس في وطننا الذي كان على امتداده ساحة حرب ضارية، انجلت عن ضحايا في كل بقعة، في مقدمتهم جميعا فلسطين التي راحت ضحية توازنات وحسابات عالمية تخطط على أساس العصر القادم، وكان للوعي الاجتماعي، وللحرب العالمية ولحرب فلسطين وما انتهت إليه آثار مباشرة في إسباغ طابع اليأس، وقسوة النقد، وضرورة العودة إلى الطرح العلمي لكافة الأسس، بما فيها أساليب الأدب وعلاقته بالمجتمع.

هكذا أخذت الواقعية فرصتها كاملة، وبلغت أقصى مد لها في تلك المناطق التي عاشت عصر الرواية التعليمية والوعظية ثم الرومانسية، وتدرجت نحو الواقعية على مهل، وفي المناطق التي وثبت في حركة واحدة من عصر المقامات إلى عصر الرواية الواقعية كأنها، وقد أخذت عضويتها في نادي الرواية العربية متأخرة، تحرص على أن تعوض ما فاتها، وقد كان لديها من أسبابها الخاصة ما يجعل هذا المطلب الخطوة الوحيدة الواجبة. وهذه دراسة عن الرواية في المغرب، تربط هذا الفن ببداية الستينات من هذا القرن، حيث عان المغرب تغيرات اجتماعية وسياسية حادة بدءا من عام 1959 وحتى 1972. فالبرجوازية التي قادت معركة الاستقلال تمكنت من الاستمرار في بسط نفوذها وهيمنتها على الصعيدين المادي والفكري، ثم كان ظهور البرجوازية الصغيرة عقب ذلك، وقد تمكنت من فرض نموذجها الفني. صحيح أن الدراسة تشير إلى ست عشرة رواية هي كل ما أنتج المغرب في هذا الفن، منسوبة لأحد عشر كاتبا، أشهرهم عبد الكريم غلاب، ومحمد زفزاف، ومحمد عزيز الجبالي، وهو قدر محدود، لكنه ينطلق في مجموعه من رؤية واقعية، والصراع الطبقي والاجتماعي هو النغمة السائدة فيه، وسيحظى الريف ببعض المحاولات التي تعد من أنضج ما قدمت

الرواية في المغرب، كما سنرى. [24] على أن الموازاة ليست كاملة في كل الحالات، فها هي الرواية اللبنانية. التي زهت في عصر الرومانسية بآثار المقيمين، والمهجرين، بل قدمت أثرا واقعيا مبكرا يكتسب أهمية فنية وفكرية، ونقصد رواية «الرغيف» (1939) لتوفيق يوسف عواد، نجد هذا الفن يعاني الكثير من الصمت أو التراجع في لبنان والمهجر على السواء، ويحتاج إلى عدد من السنين كي يحظى برواية جيدة من خليل تقي الدين [25]، وبضع روايات لسهيل إدريس، وغادة السمان. والطريف حقا-وهذا أمر جدير بدراسة خاصة-أن الريف اللبناني بما فيه جباله الرائعة لم يكن موضوعا أساسيا في رواية، وإذا جاء ذكره-كما في الرغيف سابقا، أو رواية مصطفى شهاب أو سعيد فرحات مؤخرا، وهما: «فتاة مع الأيام» و «الطريق الأخر» على التوالي-فإنما تكون القرية مجرد منطلق، أو مساحة مكانية، وليست صانعة الحوادث أو موضوع الرؤية في الأساس. وهذا عكس ما نجد في فن القصة القصيرة، فما من كاتب قصصي لبناني-دون مغامرة مخجلة في هذا التعميم-، حتى أولئك الذين كتبوا من المهجر، الأوله قصص تأخذ حوادثها أو شخصياتها أو مسرحها الأساسي من القرية اللبنانية.

واقع الريف بين العراق وسوريا

إن الأمر يختلف كثيرا مع الرواية العراقية، والرواية السورية. عن الأولى قام الزجاجي في دراسته عن «الرواية العراقية وقضية الريف» بكتابة فصل شامل عن «القضايا الاجتماعية كما صورتها الرواية الواقعية الانتقادية» بعد مقدمة عن جذور هذا الاتجاه النقدي، المتمثلة في الخطابية وتوجيه النقد المباشر. والزجاجي يضع أيدينا على نقطة هامة وهي أن الرواية النقدية المبكرة على يد «عمود السيد» ومن عاصروه كانت-موضوعيا-ترتبط بجهودهم الفردية. وفكرتهم الخاصة عن الواقع، ولا تجد لها سندا من التحليل الموضوعي لهذا الواقع، ولهذا جنح هؤلاء إلى ما يطلق عليه الاتجاه التقدمي المتطرف [26] الذي لم يجد لنفسه رواجا، فكان لابد من أن يفسح الطريق للواقعية النقدية، غير أن الريف لم يأخذ مكانه والاهتمام به موضوعيا في ضوء هذا المنهج الواقعي للرواية إلا بعد ثورة تموز (يوليو 1958)، أما الكتابات التي ظهرت قبلها-في الخمسينات أيضا-فقد صنعها

مثقفون اغتربوا إلى المدينة، وراحوا يكتبون عن الريف من الذاكرة، فجاءت محاولاتهم قاصرة، «فلم يكونوا حريصين على التعبير عن طبيعة الريف العراقي الحية، بقدر ما كانوا يهدفون إلى تسخير تلك البيئة لتحقيق نزوعهم الانتقادي، بطرح أفكارهم السياسية الخاصة في هذا المجال». (27)

ويقدم الزجاجي ثبتا بأهم الروايات، وأهم القضايا التي أثارتها، والعناصر المشتركة التي يمكن اعتبارها ظواهر فنية سائدة فيها، وهي(28): «الخالة عطية» لأدمون صبري (1958)، «قالت الأيام» لغالب عبد الرازق (1965)، «شمخى» لعبد الودود عيسى (1969)، «علل في المجتمع» لعبد الإله المخزومي (1972)، «لقاء في الظهيرة اللاهثة» لمرتضى الشيخ حسين (1973). وهذا الترتيب الزمني لا يمثل الأهمية الفنية أو الفكرية، التي تتقدم بهما روايتا: «شمخى»و«قالت الأيام». إن قضية ملكية الأرض الزراعية، وأثر نظام الملكية في الاقتصاد الريفي وسيطرة النظام العشائري، ثم تسلسل المرابين من المدن للسيطرة على اقتصاد الريف ونهبه، تسيطر على الأعمال الجادة، كما يقوم الكفاح ضد الاستعمار الإنجليزي بدور واضح في كثير من هذه الروايات، التي كتبت بدوافع وطنية أصلا، ساعد على هذا أن الطبيعة العشائرية هي السائدة في الريف العراقي عامة، وفي بعض هذه الروايات تظهر شخصية رجل الدين الذي يصور فيها عونا للإقطاعي والمالك ضد الأجراء المعدمين، ومعاديا للتطور، وللعلم، وناشرا للخرافة وتعميق الشعوذة، والانقسام الطبقي على أسس عرقية أو اقتصادية.

ولعل الريف السوري قد حظي بأكبر عدد من الروايات في إطار المنهج الواقعي بعد الرواية المصرية وعنايتها بالريف، من أشهرها ما كتبه فارس زرزور (ثلاث روايات: المذنبون-الحفاة وخفى حنين-الأشقياء والسادة)، وعبد النبي حجازي (ثلاث روايات: السنديانة-الياقوتي-الصخرة)، وأحمد داود (روايتين: الخيول-حبيبتي يا حب التوت). وقد يقترب العدد من عشرين رواية جابت مساحة الأرض السورية، وبخاصة في الجنوب (منطقة حوران) المهددة بالجفاف، والشمال (الجزيرة) موطن الإقطاع، كما تطرقت إلى مختلف الموضوعات. فإذا كانت أهم روايتين في موضوعنا قد كتبتا عن الجفاف وأثره في القرية اقتصادا وعلاقات اجتماعية ونظاما (ملح الأرض: لصلاح دهني، والمذنبون: لفارس زرزور) فإن (وردة الصباح «لعادل أبو شنب»

و «أحزان الرماد» لوليد اخلاصي، و «السنديانة» لعبد النبي حجازي قد رصدت تجربة الريفي حين تحمله ظروف ضاغطة على الهجرة إلى المدينة، وألوان المعاناة والضياع التي يلقاها هناك. كما اهتمت روايات أخرى بالإقطاع في منطقة الجزيرة (الصخرة)، وبالإقطاع في القرى الجبلية (وبنداح الطوفان: لنبيل سليمان)، وبمأساة عمال التراحيل (الحفاة وخفي حنين) وقد سبقت إليه رواية يوسف إدريس (الحرام). ونؤثر أن نؤجل الحديث عن بعض هذه الروايات إلى حين نعنى بالرواية الواقعية ذات النزعة الاشتراكية، فهذه النزعة تتنفس بوضوح في عدد من هذه الروايات، ولكن اليأس والفقد والشقاء مستحكمة ببعضها الآخر، بداية ونهاية. ويمكن أن نرصد بعض الظواهر المشتركة من خلال دراستين [29]، وإن لم تأخذ أي منهما طابعا شموليا، فإنهما قدمتا تصورا مقنعا، بالإضافة إلى كتاب «ملامح في الرواية السورية»[30] الذي كشف عن مدى رابطة التفاعل بين الروايات التي تعنى بالريف، والواقع الاجتماعي الذي انبثقت منه، وبخاصة في مجالات. تفتيت المجتمع الزراعي القديم، والعلاقة بين الواقع الاجتماعي والواقع السياسي، والأسرة الريفية وتطور القيم والعلاقات، بالإضافة إلى عرض تحليلي لثمان من الروايات التي نعنى بها.

في عبارات قاطعة، وتواريخ حادة يقرر شكري الماضي في دراسته المشار إليها أن الريف قد صور في الفترة ما بين 1937- 1957 خاليا من البشر، مزدانا مشرقا مبتهجا لأنه يرمز إلى عالم بديل لمجتمع المدينة المتزمت، فاللجوء إليه هدف إلى تقديم حل لمشكلة البطل الذي يعاني من فشل الحب. إنه-بعبارة أخرى-الريف الرومانسي. وإذا حزن هذا الريف فلأن البطل حزين. وكما حدد ملامح أربعين عاما في سطرين يقرر أن عشرة أعوام (1958- 1967) شهدت أربعين رواية سورية فاز الريف منها بروايتين، إحداهما جاء الاهتمام بها عرضيا. إن هذا يعني في النهاية أن الريف أخذ مكانه من الاهتمام في أعقاب النكسة (عام 1967)، مما يؤكد على أن الهزيمة فرضت على هذه القضية أبعادا عميقة، جديدة. «صحيح أن بؤرة هذه الروايات تتركز على قضية الاستغلال والاضطهاد اللذين يمارسان ضد الفلاحين، لكن الهام هو أن هذه الأشكال الروائية لا تهدف إلى إثارة الشفقة أو العطف على الفلاحين، وإنما تهدف أساسا إلى تعرية المجتمع،

والإصلاحات غير الناجعة، وبكلمة أخرى تريد أن تقول إن قضية الفلاح والأرض هي أساس تحرر المجتمع وطنيا وسياسيا واجتماعيا .. . ولا شك أن صدور هذه الروايات بعد الهزيمة تحديدا يدل على أن الهزيمة أفسحت المجال لظهور قوى اجتماعية جديدة على مسرح الحياة الاجتماعية والسياسية، ومن ثم الأدبية والروائية « . بيد أن الكاتب يؤثر بعض الأعمال بالدراسة التحليلية، لا يفرق بين رواية تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية، مثل «الفهد» لحيدر حيدر، والأشقياء والسادة «لفارس زرزور» وبين رواية مثل «ملح الأرض» لصلاح ذهني، وهي رواية واقعية شديدة التشاؤم، لكنه قدم تحليلات جديدة، وأجرى عددا من الموازنات، وكشف عن تأثيرات وافدة على الرواية السورية من مناطق عربية أخرى، مثل «الظامئون» لعبد الرزاق المطلبي، و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، أو من آداب أجنبية مثل رواية «فونتمارا» الإيطالية.

أما دراسة نبيل سليمان-وله مساهمة روائية عنيت بها سمر روحي الفيصل في كتابها المشار إليه آنفا-فإنها تقدم ثبتا مفيدا بالروايات التي أخذ الريف فيها نصيبا، وليست خالصة له، بمعنى أن لشخصياتها وما تثير من قضايا وما تصنع من حركة علاقة بالريف، ولكنه ليس محور تكوينها ولا صانع عقدتها، وهي-في حدود الإطار الزمني الذي التزم به: «بقايا صور»، و«الياطر» لحنة مينه، و«الأشقياء والسادة» لفارس زرزور، و«المرابي» لمحمد إبراهيم العلي، و«الأبتر» للمدوح عدوان، و«الرجل الذي يأكل نفسه» لخليل نعيمي، و«يهطل المطر في تشرين» لإبراهيم الخطيب، و«سقوط الفرنك» لنسيب الاختيار. ثم يعطي اهتمامه للروايات. «ملح الأرض»، و«المذنبون» و«الخيول»، ولم يتوقف عند القضايا الاجتماعية ومشكلات الصراع مع الطبيعة أو مع أجهزة الدولة، أو مع التقاليد، وإنما تجاوز هذه كله إلى الجوانب الفنية الخاصة، اللغة، ووسائل التحليل، ووظيفة الحوار.

ويمكن أن نستخلص من هاتين الدراستين، ومن كتاب «ملامح في الرواية السورية» أهم الظواهر الموضوعية المشتركة. إن القرية المجدبة، ضحية الجفاف، يعاني أهلها المسغبة، تمثل البداية المستمرة، ولهذا فإن البطل الأساسي في هذه الروايات جميعا هو الفلاح الأجير، العامل الزراعي المحاصر بقسوة الطبيعة (الجفاف) وقسوة النظام، ممثلة في رجال الدرك،

والإقطاعي، وقد يتحول العامل الأجير إلى قرية كاملة من العمال الأجراء المضطهدون (عمال التراحيل) كما في رواية «الحفاة وخفي حنين». وهكذا تحدد طرفا الصراع الطبقي الاجتماعي في هذه الروايات، كما ظهر «المختار» في جميع هذه الروايات بوقا لجهاز الدولة، قاسيا مستغلا، وظهر رجل الدين-في جميعها أيضا-ناشرا للخرافة، عدوا للحرية، سمسارا مقيتا للإقطاعي، وسندا يبرر ظلم المختار أو العمدة.

وبقدر ما نكتشف من أوجه التشابه بين هذا النوع من الروايات في سورية، ونظيره في العراق، سنجد أن الموجة الواقعية العالية قد بدأت من «الأرض» للشرقاوي، و«الحرام» ليوسف إدريس. وسيعني هذا في النهاية أن الوطن العربي في انقسامه أشبه بالأواني المستطرقة.. لا بد من أن ينتهي إلى حالة من التكافؤ والتكامل المطلق.

المذنبون

ألف فارس زرزور [31] «المذنبون» (عام 1965)، فهي محاولته الأولى، وقد أتبعها بروايتين لهما طابع حواري نشرتا في كتاب واحد عام 1971 وهما: «الحفاة وخفي حنين»، و«الأشقياء والسادة»، وأيضا فإن هذه الرواية هي الأسبق إلى تصوير معاناة الفلاح في منطقة حوران، وسقوط إنسانيته ضحية قسوة الطبيعة وضراوة الإقطاع، وإهمال الحكومة، «فالمذنبون» تجربة رائدة أمام صلاح دهني في «ملح الأرض»، بل لعلها أكثر نضجا وقسوة في إغلاق منافذ الأمل واحتمالات النجاة.

واختيارنا لهذه الرواية لتمثل الاتجاه الواقعي في الرواية السورية، بل لتكون إحدى أعمدة الفن الواقعي في الرواية العربية الفلاحية، ليس جغرافيا، فهي الأصدق تمثلا لأساليب الواقعيين، بكل ما حملت من صور القسوة، وفجاجة الأحاسيس، وصراحة الرصد والتحليل.

قرية «الصيرة» هزيلة منسية، بعيدة عن طرق المواصلات، بينها وبين عصرنا مئات السنين، مع أنها ستسمع في آخر الرواية أن الشيشكلي أصبح ملكا على الشام [32] (ص 248)، استمدت اسمها من أسوار الحجارة السوداء التي تحيط ببيوت قميئة كالجحور. وراء مأساة القرية إقطاعي لم يظهر في الرواية، وإن كان يهيمن على الأفكار، ويملي كثيرا من السلوكيات، فقد

نزل شوكت بك القرية، وهو غريب، ولكنه ما لبث أن استعان بواحد من رجالها: «صالح الذياب» حتى استولى على أراضيها، بالربا، والمداهنة، مستغلا سذاجة الفلاحين. والبك لا يزال يقرض الفلاحين الذين تحولوا إلى أجراء عنده. وإذا كان الشيخ نواف «مختار القرية» رمز إبليس الطيب الذي استعاد منصبه على الأرض بعد أن طرد من الجنة ظلما وعدوانا [33]» هو المعين الأول للبك، فان الطبيعة المتحجرة أصبحت المعين الثاني، فقد حبس المطر، وهاهو ذا العام الثاني يقترب الشتاء ولا ينزل المطر، والأرض تأكل البذور ولا ترد شيئا، مما يهدد بتدخل الدرك لإكراه الفلاحين على مغادرة الأرض وردها إلى البك. وقد تدخل الدرك بالفعل، وطلبوا جدعان العبد الله للمحاسبة، ولم يكن طلبهم له من أجل ديونه للبك، بل كان من أجل مشاجرة أخرى سنعرفها، ولكن جدعان يعرف-بتجربة الريفي المرة-أن أسلوب التعامل عند الدرك واحد، مهما كان سبب الاستدعاء: «الدرك الآن يطلبونني إلى يوم الحساب، ماذا يفعل الفلاح ؟ إنه يتعب ويشقى ثم يجلد[34] ويموت» غير أنه لا يشعر بالإهانة لأنه جلد أمام أهل بيته وقريته. «فالجلد لا يؤذي فلاحا إلا إذا أقعده عن الحركة، ولم يكن يحس بالإهانة، لأن الضرب صدر عن يد عليا متحكمة لا طاقة له على شلها، ولم يخطر في باله أن ما أصابه كان ظلما وعدوانا»[35]، ولهذا لم يفر من قريته إلى دمشق بسبب الجلد، أو الإحساس بالظلم، إنه الجوع وحده، وحين يأمن شر الجوع في المدينة، وإن كان يقوم فيها بعمل هو أحط مما تقوم به الدواب، راح يتساءل: «نحن كنا فلاحين، واسمنا فلاحون، أما الآن فمن نحن ؟» [36] ويحلم باليوم الذي يدخر فيه بعض النقود ليحرر أرضه المرهونة ويعود إليها، فهي وحدها-رغم كل شيء-القادرة على إطعامه، أما المدينة: «ماذا لو بدأت أتعب من الآن ؟ من سيطعمني ؟» [37].

في الرواية حادثة رئيسة أحسن اختيارها، واستطاع تطوير هذه الحادثة أن يكون بمثابة هيكل تتفرع منه الجوانب الأخرى، وهي أساسية، لكنها تظهر في السياق كأنها استطرادات، أو أشياء تستدعيها ضرورة وقتية. صائح، الذياب، مخلب البك سابقا، واحد أعيان القرية، وله ثلاث زوجات، وولد واحد جميل الطلعة (قاسم)، وفتاة عرجاء (فهدة)، رغب قاسم في الزواج من الفتاة الجميلة (فرحة) الأخت الوحيدة لجدعان العبد الله، وهو

قريبهم. وقرر صالح حين رأى تصميم ولده، أن يزوجه على طريقة (البدل)، أو المقايضة، فعقائد القرية تنظر إلى زواج البنت، إذا كانت قبيحة أو معيبة، وسيضطر وليها أن يدفع مالا لمن يتزوجها، أن هذا الزواج تجارة سوداء، أما إذا كانت جميلة، وربح وليها من ورائها فليس فيه كرامة لها، لقد أدت واجبها. وصالح إذا استطاع أن يقايض ابنته العرجاء فهدة، فيزوجها لجدعان، ويأخذ فرحة الجميلة لابنه قاسم، ولدفع فرقا ماديا محدودا فإنه سيكون الرابح مرتين. وبمؤامرة مرتبة أعانه فيها المختار ومساعداه (الخجا والفقير) اتفق على أن يكون الفرق أربع نعاج وبقرة حلوب، وفي موسم القمح ينال جدعان كمية محددة منه. لقد حاول جدعان أن يأخذ الفرق على أخته (ألف ورقة، وتعني ألف ليرة سورية) لأنه قد لا يجد ما يطعم به النعاج والبقرة في هذه السنة العسيرة، ولكن أعيان القرية قالوا كلمتهم، ولم يكن عند جدعان عرض أطيب. صحيح أن أخته جميلة جدا، ولكنها لم تعرف القبول أو الرفض في أي أمر، فضلا عن أنه أخيرا ستكون له امرأة (ينام معها) فلتكن عرجاء، ولكن الباقي صحيح، وهي أيضا قوية، وستخضع له.

هكذا تمت المبادلة، في ليلة واحدة أقيم عرس مزدوج، ولكن أمرا عابرا[38] كان قد جرى بالأمس حرك بركانا متفجرا، فعندما كان صالح الذياب يعرض مشروعه على جدعان العبد الله ومعه سادة القرية أمرت الفتاة فرحه بمغادرة الغرفة الوحيدة حتى لا تسمع حديث الرجال، وفي منصرفها تعثرت بقدم صالح الذياب-وهو عمها-فسقطت بجسمها الطري فوقه. لقد احتاجت إلى وقت كي تستطيع النهوض، الفتاة لم يعلق بخاطرها شيء، زفت إلى ابنه بعد قليل، أما هو الشيخ المزواج الداعر فإنه راح يتساءل: هل بقيت ملقاة فوقه أكثر مما يستدعي السقوط، بإرادتها، أم بإرادته ؟ وهكذا تحول إلى موقف المعارض لهذا الزواج-وهو الذي فكر ودبر-، ولكن هيهات، لقد بدأ الحفل، والقرية كلها تشارك فيه، وتفاعل الأمر في نفسه بما ينبئ عن مرض قديم، فحبس نفسه في غرفة، وتجرد من ثيابه، وحاول شنق نفسه، لأنه يعرف أنه يشتهي هذه الفتاة، ويريدها حتى بعد أن صارت زوجة لابنه، ويسقط مريضا يهذي، ثم يصح قليلا فيخرج إلى الحقل، وحين تذهب إليه الفتاة بطعامه يناديها بغير اسمها، ويهجم عليها يغتصبها، وهي تدفعه عن نفسها فلا تستطيع، وإذ تعود إلى بيت أخيها في حالة من

العذاب والشلل، يهيم صالح الذياب على وجهه.

لقد احتاج الكاتب إلى جهد لإقناعنا بحالة الفصام التي يعانيها الرجل، وهي ممكنة على أي حال، بالطريقة التي رآها، وإن تكن مثل هذه الأمراض نادرة في الريف حيث يتعامل الناس بتلقائية، ولم يتعودوا كبت مشاعرهم مهما كانت جافية أو مجافية. ولكن الكاتب أحسن في استغلال هذه الحادثة ليرينا الوجه الفظ للحياة في الريف والعلاقات بين أهله الأقربين وغير الأقربين، والجهل السائد في حياتهم. لقد صدق المثل الساخر القديم «قد تسبق العرجاء ذات الأرجل»، فقد أصبح جدعان متمسكا بفهدة على قبحها، في حين فشل زواج فرحة وقاسم، فقد رفضت الفتاة أن تستسلم له، لأنه- فيما زعمت-يؤلمها، ثم جاء حادث الاغتصاب (المحتمل) فأثار الأقاويل وأعيدت فرحة إلى بيت أخيها الذي لم يفكر في الأمر إلا من زاويته المادية. إن هذه العودة معناها أن تلغى المقايضة، وأن تعود فهدة، ومعها النعاج والبقرة، وهذا ما يصيبه بأضرار لا يحتملها، وحتى بعد أن ثبت أن الاعتداء على فرحة من عمها كان مبالغا في تصوره، وأن زوجها أثبت عمليا أنها عذراء، ودخل بها ! فإن كيد الضرائر صمم على إعادة فرحة من جديد إلى أخيها الذي رفض استلامها، وحتى لو استعادوا زوجته فهدة فإنه لن يعيد البقرة والنعاج التي «ستظل ملكا له لقاء العطب الذي لحق بأخته، وخفض من قيمتها، فقد أصبحت امرأة» ! ![39]

إن مشاهد الفقر العنيفة لم تكن إلا بعض ملامح الواقعية المسرفة في تشاؤمها من الواقع وعدم صلاحيته أو حتى تقبله للإصلاح. إن الحكومة غائبة تماما، وأجهزتها لم تجد على القرية الجائعة بغير جنود الدرك يجلدون من يثير شغبا من أي نوع، ثم بشيخ ليقيم صلاة استسقاء، أحاطها الكاتب بجو كئيب حطمه البؤس، وانفصلت فيه مشاعر رجل الدين الذي لا ينظر إلى هؤلاء البائسين الجوعى إلا على أنهم مذنبون في حق الله، وأنه لن يرسل عليهم المطر إلا إذا تابوا وأحسنوا التوبة ونقوا قلوبهم من أدران الإثم. وفي موقف الصلاة يفاجئهم بضرورة أن يخلعوا ثيابهم-رجالا ونساء- ويلبسونها مقلوبة تذللا إلى الله، وأمام وعيده فعلوا مع أن بعضهم لم يكن يملك ثيابا داخلية. إن الفقر الشرس ينال كل شيء: العواطف الإنسانية والإيمان الديني المتوارث. إن الكاتب يصف هذا المشهد وصفا مؤلما في

بشاعته، فقد نزعت النسوة العصب عن رؤوسهن ورفع الرجال طواقيهم، «فتجلى الموقف عن شعور منفوشة، ولحى شائبة، ورؤوس صلعاء، وهيئات مستسلمة بلهاء، ووجوه كالحة باسرة، تطل منها نظرات باردة خرساء، وأفواه مفغورة في وحشية، ووجنات هيكلية مهزولة، وكانت الروح المشتركة المهيمنة على القوم هي الغباء، والجهل، والأخلاق النكدة، والبغض، والكراهية، والمقت، والتمرد المحلي، وكان الشر بمعانيه كافة قد مر على هذه الجباه ووسمها بوسمه الرهيب [40]،» بل يكمل اللوحة فينتقل من البشاعة إلى السخرية حين يتشاجر الأطفال في الصفوف الخلفية عند السجود، وكانت سوءات أكثرهم ظاهرة لاصقة في وجوه رفاقهم، كما كان حمار أبرش يهم بالنزول على جحشة، فقد خرجت القرية كلها حتى الدواب، إلى الخلاء !!

إن هذه الصفات الفظة القاسية، التي أطلقت جزافا على جمع خرج للصلاة، هي السمة الشاملة للوصف بعامة في هذه الرواية التي بلغت الواقعية فيها حدا غير مألوف، فتطرقت إلى وصف مشاهد ورصد مشاعر خشنة وحشية، لم يعرفها الفن الروائي إلا في مرحلة تطوير «الواقعية» إلى «الطبيعية» على يد أميل زولا ومن أخذ بطريقته. لقد أخذت الحقائق الخشنة مداها، حتى رأينا جدعان يحل شريط سرواله ثم يمشي خطوتين، ويقع وراء حجر كبير(ص 11) وبنات القرية وهن يتسابقن لتلقي روث البهائم وهو لا يزال ساخنا (ص 15)، (وهذا المشهد بذاته في رواية الأرض للشرقاوي)، ومزنة العجوز العمياء البائسة وهي تبتلع بصاقها بصوت مسموع (ص 18)، وفرحة تبول على نفسها مرتين، ليلة زفافها، أمام مشاهد الفزع (ص 81)، أما فرحة-الفتاة التي لا يضن عليها بالجمال-فإنها مجردة من المشاعر والفهم، بدرجة تجعل من هذا الجمال نقمة فلا شيء في الدنيا يستهويها أو يضايقها، فهي كأي سائمة تفتقر إلى ملكة الخيال (ص 40). ولهذا فإن تقاطيعها الدقيقة تظل على سمة واحدة، سمة الوجه الذي لا ينفعل، لها وجه مومياء ولكنه ينبض بعبقرية التكوين (ص 49)، وهذا الهوان يطارد الأنوثة ويمحقها محقا، فصراع الضرائر غارق في البذاءة والدنس (ص 200) حتى الطفولة مسحوقة بالفقر والتخلف (ص 128) والجنس والعنف متلازمان في السلوك، فأم قاسم توصي ولدها بأن يكون رفيقا بعروسه الصغيرة التي تتأبى عليه، هذه الأم فعلت هذا مع أبيه يوم الدخلة، ولم

يستطع أن يفعل بها شيئا حتى حشا فمها بالتراب وكاد يخنقها (ص 86). والألفاظ والحركات الجنسية صريحة فاضحة، لم تسلم منها حتى العجوز البائسة مزنة التي تتسمع على ولدها وزوجته (ص 102)، وحتى هذا الولد (جدعان) رأت أخته فرحة في عينيه نظرة لم ترها إلا في عيني زوجها قاسم عندما يختليان (ص 238).

«المذنبون» رواية واقعية طبيعية إذا بحرصها على تقديم القرية مأزومة بحرب من الطبيعة، وحرب من الطبقية، وحرب من الهوى الجامح والجنس المستبد بعقول بدائية التكوين، تعذبها رغبات محدودة، لكن عالمها الضيق يجعل منها أحلاما مستحيلة، ويربي في النفوس إحساسا بالذنب. هكذا ينظر السادة إلى أهل القرية، السادة من شرطة الدرك، والحكام، ورجال الدين، كلهم ينظرون إلى هؤلاء البائسين على أنهم يستحقون مصيرهم لأنهم مذنبون، ولم يحاول أي واحد منهم أن يمد يده فيمسح على الجراح المتقيحة، لعل الذنب يغتفر.

و«ملح الأرض» السورية

وهذه وقفة أخرى على شيء من التفصيل، قضيتها الفقر في الريف وتصويح الآمال نتيجة الجفاف، مثل الرواية السابقة، والحكومة آخذة من الريف لا تعطيه شيئا، مثل الرواية السابقة أيضا، ومثل «يوميات نائب» من قبلهما، وترادف التجربتين ربما يعطي ملمحا مهما عن مرحلة ازدهار الواقعية في سورية، والتوجه نحو الاهتمام بالريف على أن أسلوب الكاتب وطاقته التصويرية هما المدخل الحقيقي لهذه الوقفة:

رواية «ملح الأرض» كتبها صلاح دهني (عام 1972) تصور معاناة إحدى القرى من الجفاف في منطقة حوران، حيث تقوم الزراعة على الأمطار، ولكن انقطاع المطر لم يكن الخطر الوحيد الذي استهدفت له قرية «ناحتة»، فهناك غارات الأعراب (المحتملة) بفعل الجدب أيضا، ثم هجوم الفئران الجبلية السوداء، في قطعان وموجات لا نهاية لها، وقد صور الكاتب ذلك بكل ما فيه من بشاعة مقززة تصويرا مؤثرا، ما بين خريف وربيع، كان قد مر على مسرات القرية المعزولة الحزينة، وأعرافها المستقرة الطيبة، وصراعاتها المستميتة لحفظ الحد الأدنى من الحياة لأبنائها، ليعمق

الإحساس بمأساة القرية من خلال الفساد الإداري والسياسي، الذي أعان عليها ظروفها القاسية، ولتؤكد أنه-أمام النوازل-لا مكان للنجاة الفردية، أو الجزئية، فالمصير لا يتجزأ.

وقرية «ناحتة» تتوسط أرضا سوداء خصبة، تنتشر فوقها الحجارة البركانية، وقد تآكلت أطرافها واحدودبت، فكأنها مزروعة بضرب من البطيخ الأسود الضخم غلت به الأرض، فأعطت بسخاء ولكن هذا السخاء توقف مع احتجاب المطر ثلاث سنوات، وهاهو ذا الرابع يستهل، والناس يمنون أنفسهم الأماني «لأن الله لا يمكن أن ينسى عباده أكثر من ثلاث سنين متوالية».

إن الآن في رواية صلاح دهني هي التي تشكل الأشياء وتمنحها المعنى، هي أساس الحياة في القرية، ولكن الأرض محكومة بالمطر، «المطر رأس السلسلة»، كما يكون المطر تكون الأرض، فتكون أخلاق الناس وعلاقاتهم، أفراحهم وأحزانهم، زواجهم وطلاقهم، رضاهم وسخطهم، ولو أن الناس تقاسموا بالعدل ما يعطى في عام السخاء لصمدوا للمحنة في عام الجدب (ص 130)، وسيكون هذا هو المغزى الأخير في تلك الرواية المركبة، فقد نزل المطر الذي خص القرية بصيبه ضن على بقية حوران، التي سقطت بين مخالب الجفاف الكاسر، ولئن ظلت غارات الأعراب هاجسا يراود أهل ناحتة بحيفهم، ولم نشاهده في «ملح الأرض» فإن البلاء الماحق من الفئران التي أهاجها الجوع بدورها، وحملتها الريح إلى القرية فرأت كيف يكون الهول !!

ومع الطبيعة القاسية والأرض القاحلة والمنازل الطينية التي لا تختلف عن القبور، وقد رسم الكاتب هذا كله بدقة بارعة، فإننا لا نجد في الناس جفاوة الطبع أو قسوة السلوك بل نكاد نجد في النساء ميلا إلى الغزل، واهتماما بأمور الحب، ونجد في الرجال ميلا إلى المسالمة وإيثارا لحسن الظن، واعترافا بالحق، وإذا حدث انحراف في أخلاق القرية فهو غريب على أبنائها، جاء مع المرابي الشامي (الدمشقي) أو موظفي الحكومة المرتشين، أو الراعي الدرزي أو الشرطي الكردي الوافدين إلى القرية بحثا عن الرزق بوسائله المشروعة أو غير المشروعة.

وتبدو مرونة النظام العشائري، وبعده عن التحكم أو الظلم في أمور

أراد بها الكاتب أن يحدد ملامح الصورة الاجتماعية للقرية، وأن يمهد للكشف عن أساس البلاء في محنتها. يتذكر تعويضه الآن-يوم وفاة أبيه حسن الجبر-كيف تزوج هذا الأب من أمه ؟ «كانت أجمل جميلة في المليحة الشرقية، القرية المجاورة، فاختطفها. جاء بها إلى ناحتة، ودخل معها في حماية سالم الذرعان، والد طه الذرعان والمختار الحالي مسلط. وعندما جاء أهلها للانتقام تدخل أولاد الحلال، وتقرر ما دام قد بنى بها أن يقدم شقيقته، مطرة، كبديلة، وفوقها عشر نعاج ورأس بقر. هكذا تم الصلح، وظلت أمه الخطيفة في ذمة أبيه، وتزوج خاله عوض من عمته مطرة.(41) وهكذا دخلت أسرة جديدة في تركيب القرية. أما الحادثة الأخرى فتظهر في الطريقة التي واجه بها المختار محصل الضرائب-أو التحصيلدار كما يدعونه-في صحبة رجل الدرك، فمن أين للناس ما يدفعونه إلى الحكومة، وقد انقطع المطر وضنت الأرض بالعطاء، فلا يجد الإنسان لقمة الخبز ولا «كردوش» الذرة ويجيء التحصيلدار ليأخذ الضرائب منهم ؟! وكانت الحيلة من صنع أبي المحاسن، حيلة يهرب بها الناس من الدفع وإيقاع الحجز أو الحبس، ولكن ما اخترعه أبو المحاسن لا ينفذ إلا بلسان المختار لأنه مسؤول القرية الرسمي، وقد كان، حتى لقد آثار التحصيلدار، الذي لم يراع كرم المضيف ولا تقاليد الضيافة، فأوقع الحجز على البساط الصوفي الذي يجلس عليه، حين لم يجد غيره. فإذا كان كثير من الأعمال الروائية قد درج على أن انتماء العمدة أو المختار لعشيرة أو عائلة من عائلات القرية يعني بالضرورة أنه خصم لغير عشيرته، يتحين الفرص لإنزال الضرر بهؤلاء الأغيار، فإن مختار ناحتة (مثل عمدة الجبل لفتحي غانم) يحمي أهل البلد جميعا. ودون أن يعمد صلاح دهني إلى تقديم رواية عادات وتقاليد، بقدر ما أراد، رواية اجتماعية سياسية نقدية، فإنه سجل لنا بعض عادات القرية، في الزواج بصفة خاصة، ولعل إحساسه بالطرافة والطقوسية هو الذي دفعه إلى هذا، وربما كانت هذه الطقوس تتعرض الآن للاندثار مع زحف وسائل الإعلام وسهولة الاتصال بين القرية والمدينة، فأراد أن يحتفظ ن بها كواقع بديل باق لواقع يندثر. لقد رسم لوحة الزفاف وأغانيه ورقصاته وطقوس انتقال العروس بألوان زاهية. ويتكرر وصف التجمع في مناسبات الشدائد كصلاة الاستسقاء، ووداع الموتى والدعاء لهم، والاستعداد للشتاء،

وفي (ملح الأرض) يسلط الكاتب أضواءه على دور الحكومة بأجهزتها الفاسدة المرتشية، الحاضرة بحزم وشراسة ملوحة بالقانون وفرضه بالقوة عند الأخذ، الغائبة الغبية أو المتغابية الجبانة المتخاذلة حين يكون دورها أن تعطي وتحمي. أرهص الكاتب بهذا الدور بقدوم التحصيلدار الذي لم يجد حرجا في النزول ضيفا بمنزل «محمد أبو عون»، فأكل طعامه وشرب شايه، ثم حين بدأت تمثيلية التهرب من الدفع، غضب رجل الضرائب وأنزل عقوبته بمضيفه وبأثاث المنزل البائس الذي احتواه، مع أن هذا المضيف لم ينطق كلمة واحدة !! أما مرافقه: الدركي إبراهيم الكردي فإنه لأكثر من اثنتي عشرة سنة لم يعلق شريطة واحدة، فهو ناقم على سلك الشرطة وأربابه، ولم يعد يهمه من أمر الدنيا سوى تأمين معيشة أولاده (بالرشوة) ومسراته الشخصية (بالمغامرات الجنسية مع ابنة المرابي). قدوم التحصيلدار ورحيله مقدمة، كأنها النذير قبل عاصفة الفئران التي ستقتلع كل مظاهر الحياة. حين يحيط الجفاف بالمنطقة يسعى الوجهاء إلى المحافظ، ويتصل وزير الزراعة من دمشق، ويرتب اجتماع في مكتب المحافظ يسمع فيه الوزير شكاوى وجهاء الفلاحين المكررة عن القحط، وهجمات العربان، والقرى التي هجرها أهلها، فلا يجد ما يقول ! لأنه لا يعرف ماذا يعمل، ومن ثم يأخذ في ترديد عبارات جاء بها من العاصمة، وهي جاهزة دائما، عن الإصلاح وقلب الأوضاع، والتدابير الفعالة، والزعيم ذاته مهتم بالموضوع، ويا أصدقائي أنا فلاح مثلكم وابن فلاحين درجت بين الزرع وكبرت بين الزراع، وسأرفع شكاواكم إلى زعيم البلاد مشفوعة بالحلول، وسأضع حدا لآلامكم كلها، وعاش زعيمنا الأوحد !! وتبلغ الاستهانة بآلام الناس ومعاناتهم مداها حين يأخذ الوزير في محادثة هؤلاء المكروبين عن المطر الصناعي وإمكان إنزاله بوسائل العلم الحديث، وكان هذا مما يمكن أن يتخذ من إجراءات عاجلة لإنقاذهم. غير أنه يمضي، وفي أعقابه تستحكم حلقة القحط، وتهجم الفيران السوداء في قطعان تملأ المدى، على حقول ناحتة، باعتبارها المنطقة المخصبة في محيط من الحجارة السوداء والتربة المتشققة، ويدافع الفلاحون عن محاصيلهم دفاع اليائس، تنقصهم الوسائل والإرشادات، إنها المطاردة بالعصي، وحتى موت الفار لم يكن الحل، فحين يتلوث القمح بدمه النجس فإن الفلاح يتركه للأرض كأن لم يكن، ويرسل الأهالي طلب

نجدة إلى الجهات الرسمية.. إلى الحكومة. ولكن: كيف تواجه الحكومة صرخة الاستغاثة؟

«كان الدرك الثلاثة أخبروا مخفرهم بأمر قطعان الفئران التي تهاجم زروع ناحتة، وأخبر المخفر مركز» أزرع «لعله يتصل بمراقب الزراعة فيها، غير أن اليوم كان يوم جمعة، والمراقب الشامي نزل إلى دمشق شأنه كل أسبوع، وعند هذا الحد أهملت القضية. وفي اليوم التالي أبلغ الخبر بطريقة ما إلى القائمقام الذي اهتم بالموضوع، فخابر المحافظ في درعا، وهذا بدوره اتصل برئيس مصلحة الزراعة، والنتيجة أنه عندما تقرر إرسال نجدة إلى ناحتة كانت سيارة مصلحة الزراعة قد تركت درعا في مهمة إلى قرية نائية. وفي المساء سيرت النجدة إلى ناحتة، فضلت الطريق في العتمة، ولم تبلغها آخر الأمر إلا بعيد منتصف الليل [42].»أما هذه النجدة فهي سيارة «جيب» فيها سائق وشرطي جاء يستفسر عما جرى وما هو المطلوب. أما ما جرى في هذه الفترة نفسها التي تداولت فيها الأجهزة الحكومية الإشارات، والمكالمات، فقد وصفه الكاتب وصفا تفصيليا مروعا حقا، ليس له شبيه في فن الرواية العربية، ويتجاوز في هوله ألبير كامي في وصفه لهجمة الطاعون على مدينة وهران، وحصار أهلها خلف أسوارها. كانوا يضربون الفئران بالعصي وهي متشبثة بسنابل القمح، لا تتركه إلا جثة ملطخة، وقد نجست السنابل بالدماء، وحتى كلت الأذرع وتورمت الأقدام، وزاغت العيون. «في قلب هذا كله سمعت صيحة متألمة ثاقبة، فاقت الأصوات كلها، صيحة استغاثة يائسة، ترسلها صبية صغيرة. هرع الفلاحون إليها، وتجمعوا من حولها ليشهدوا أفظع مشهد لاح لهم في يومهم ذاك.. كان فار أسود ضخم براق العينين ينشب أسنانه الحادة في عنق الابنة، والدم يسحب من الجرح الدقيق، حيث انغرست الأسنان وتلاقت. كانت هي قد لاحقته، ذات اليمين وذات اليسار، حتى إذا وجد نفسه محاصرا بين حجرين، شب في وجهها، وقد كشف عن أسنانه الدقيقة الفاتكة» [43]، أما وصفه لهجمة الفئران على بيوت القرية نفسها وقد ساقها اتجاه الريح إليها فهو اشد هولا، ولم يتوقف إلا حين تغير اتجاه الريح، وبعد أن حوصر الأهالي على أسطح منازلهم خمس عشر ساعة.

إن هذه الرواية الرهيبة، تقليدية في بنائها الفني، مألوفة في اختيار

شخصياتها، ولغة حوارها، ليس فيها ما يميزها من الجوانب الفنية الخالصة، ولكنها مفردة في تصويرها، وانتقاء حوادثها. لقد شاركتها أو سبقتها روايات أخرى واقعية، شديدة المرارة، عن معاناة الريف، وإهمال الحكومة إياه، وفساد الإدارة فيه، «يوميات نائب في الأرياف» مثلا، وغيرها، ولكن واحدة لم تبلغ هذا الحد من ضراوة الحزن، وانقطاع الأمل، وسوء المصير، لقد بدأت الرواية بموت حسن الجبر، وانتهت برحيل ابنه عويضة معلنا يأسه من محاولة إلقاء بذوره وجذوره في أرضه الطبيعية، وفي هذا ما فيه من دلالة على ما تعانيه حوران، ليس من غدر الطبيعة، فقد استمر الإنسان وبنى الحضارة وقاوم غدر الطبيعة، ولكن من استغلال الإنسان للإنسان.

والجنوب التونسي أيضا

وحوران في جنوبي سورية، بعيدة جدا عن تلك الواحة التي اتخذها عمر بن سالم [44] بيئة لروايته: «واحة بلا ظل» (عام 1979) وتقع في جنوبي تونس، والكارثة في الواحة من صنع الحكومة، وليست مجرد شريك متواطئ كما في الرواية السورية. إن الإحباط والفقر والبطالة واشتعال الصراع وقسوة المشاعر هي الإطار العام لهذه الروايات الواقعية المهتمة بتقديم شرائح أو قطاعات اجتماعية، وتحليلها من وجهة علاقاتها الداخلية، وعلاقاتها (بالحكام) الصغار والكبار، من القرية إلى العاصمة. «واحة بلا ظل» تطرح قضية «التعاضد»، أو التجميع الزراعي، كما يدعى في بلاد عربية أخرى، ورواية عمر بن سالم هي الأسبق في تونس إلى نقد التجربة التعاضدية نقدا قاسيا، بل يائسا، ولكنه يأس يحمل في طياته أسباب الأمل، وبلوغ الهدف. كان «التعاضد» موضوعا لرواية حسن نصر «خبز الأرض»، التي ترفض الزراعة التعاونية من حيث المبدأ، لأن ضحيتها هو العامل الزراعي الأجير، ولأنها أفرزت طبقة من الوسطاء، هم بدورهم خطوة إلى رأسمالية جديدة. وليست «واحة بلا ظل» تتميز بفضل السبق وحسب، وهو ليس فضيلة في ذاته، إذ تضيف إليه الجودة الفنية التي تشعر القارئ بان الكاتب يملك الخبرة «الموضوعية»، فيرصد التجربة من كافة جوانبها، ثم هو يملك الخبرة الفنية التي تجعله يشكل مادته الروائية بأسلوب ومنهج مقنع، ويلتقي الموضوع والفن في قدرة الرواية على خلق دائرة من

التفاعل بين أحداثها وذهن القارئ، في أكثر من اتجاه، دون أن يشعر بالافتعال، أو ذكاء الاستدراج. وقد أعانت الكاتب خبرته العلمية في تحديد نقطة البدء للحديث الممتد في روايته، وهو محاولة إقامة تعاضدين، أو مزرعة تعاونية في هذه الواحة الضاربة في عمق الجنوب التونسي، وتوقف المشروع، ومن ثم فشله، كما أعانه حدسه الفني على اختيار الواحة المنعزلة نسبيا، فهي مقصودة لذاتها بالنسبة للتعاضد، وهي رمز لتونس أيضا، التي تأخذ شكل الواحة الخضراء بين بحر من الرمال الليبية وبركان من الجبال الجزائرية.

يشعر قارئ الرواية بأنه يبدأ مع بطلها مرحلة جديدة، ثم يعمق هذا الشعور بمناقشة أوضاع قديمة راسخة تستدعي التغيير، أو أن كل شيء على أهبة التغيير. «صالح»-الشخصية الرئيسة-أنهى تعليمه الفلاحي في العاصمة، عائد إلى قريته في رحلة ليلية بسيارة عامة، قدم طلبا للتوظف، ستظهر آثاره فيما بعد، في طريقه إلى القرية يشاهد أشجار الزيتون ويتفاعل مع الأرض التي ارتبط تخصصه بها. نتعرف على أطراف الأسرة ومكانها ومكانتها بمجرد وصول صالح، فهو ابن إمام القرية الذي أصبح عجوزا، ولصالح أخ سماه أبوه «عبد الحفيظ» تفاؤلا، ليحفظ القرآن وعلوم الشريعة، لكن الفتى فشل في إتمام تعليمه بجامع الزيتونة، فعاد إلى القرية وعمل بالفلاحة، وسيطرت عليه-مؤخرا-فكرة الهجرة، التي أصبح يفر إليها أهل القرى من الشباب وغيرهم، إلى فرنسا، أو ليبيا، أو العاصمة، حتى أصبحت الأرض مهملة مهجورة. وحين تجر أطراف الحديث المنزلي إلى ما يشاع عن إقامة تعاضدية في الواحة، نجد رفض المبدأ شاملا، فهذا تدخل فيما قسم الله، والفلاح تعود أن يملك، وأن يضع الحدود على ما يملك، وهذا الركون إلى المألوف والاطمئنان للعادة طبع إنساني، ولكنه فلاحي أكثر من أي شيء آخر، ويتضح هذا في مناقشة احتمال أن تسيطر أجهزة الدولة على عين الماء التي تغذي السكان، وتنشئ بدلا منها صنبورا بين المساكن، يعطي بمقدار!! كان الجميع-من النساء-ضد الصنبور الذي سيحرم جموع النساء من الثرثرة وتبادل الأخبار حول العين. وقد كان «صالح» نفسه إحدى علامات التغيير المحتمل، أو القادم، فأخوه المتخرج في الزيتونة يشعر بشيء من الهوان، وأن الدولة لا تقدر هذا النمط التعليمي العريق، في حين ذهب

صالح إلى التعليم الفني، فوجد طريق التوظف مفتوحا. وحين يفرح أهل القرية بتخرج صالح، لأنه سيساعدهم ويفضلهم، لا يقبلون منه النظرة الموضوعية للخدمة الوظيفية، فالأقربون أولى بالمعروف ! ! ولكن كيف يفسر صالح هذا التصور الشائع ؟ «إن العصبية لا تزال قوية في بلادنا لقربنا من البداوة، أما والمدنية في تقدم فإن القبلية والجهوية كلها ستزول»[45]، ويتأكد فعل الزمن، وضرورة التغيير، حين يذهب صالح إلى أرضهم في الواحة، فقد «أدرك أن كل شيء قد تغير أمام ناظريه، فالموزة لم يبق لها أثر، وشجرة التوت قصب، والعريش الذي كان تحتها قد زال، وهذا التغير إلى الأسوأ كان شعورا عاما، حتى تساءل شاب بحزن: لماذا اختار جد القرية هذه الواحة البائسة منزلا له ؟ وماذا كان يضره لو صد إلى الشمال واقترب من البحر ؟ ولم يخفف من «بلواه» إلا شاب آخر، دعاه أن يحمد الله أن جده لم ينزل بجدته إلى الجنوب قليلا ويزرعه في الصحراء الكبرى مع «الطوارق» و«بعض الشر أهون من بعض» [46]، وإذا كان واقع الواحة الآن، من خلال أبنائها المهاجرين، «أيد تدفع، وأفواه تبلع، حوالات مقبوضة، وأجسام مرضوضة» كما يقول أحد الشباب، فإنه لا حل إلا بالتعاضدية، ولكنه حل مرفوض أيضا، للأسباب المتقدمة، ولأن الناس يكرهون المشروعات التي تقيمها الحكومة، وتكرههم على الدخول فيها، وتسيطر عليها لصالح موظفيها، ولكنهم يعرفون أنهم يخشون الحزب الدستوري، ولا قبل لهم بمعارضة أعضائه المنظمين، الجاهزين لتبني ما تفرضه قيادتهم، حتى لو كان ضد رغباتهم. أما «صالح» فله أسبابه الخاصة في معاكسة هذا التيار الغالب، انطلاقا من ثقافته الزراعية، وإيمانه بجدوى الأسلوب التعاضدي أو التعاوني في إيقاف الهجرة، وإبراء الفلاح التونسي من كسله، بل يرى أن التعاضد هو صيغة المستقبل في كل المجالات، حتى في المشروعات السياحية، وهكذا لم يكن ابن الواحة القادم من المدينة مجرد موافق، أو متحمس للتعاضد، إنه الذي سيجعل من المحتمل ممكنا، ويبدأ التنفيذ، ففي زيارته للمعتمد، أو الرئيس الإداري للقرية، يغريه بأهمية المشروع، ويقنعه بتحمل مسؤولية تنفيذه، معلنا أنه إنما تأجل لعدم وجود فني متخصص لإدارته، والآن سيطرب المعتمد من قيادته في الولاية والعاصمة تعيين صالح في الواحة ليشرف على التعاضدين، وقد كان.

يرتكز موقف أهل القرية-الواحة، المعارض-بصفة عامة-للتعاضدية على دعامتين: أن الحكومة إذا أرادت شيئا فرضته على الناس، دون أن تعبأ برغباتهم أو مشاكلهم، وأنها-حتى إذا لجأت إلى عقد الندوات والاجتماعات واستمعت وحاورت، فهذا كله مجرد شكل أو مظهر، ينتهي بإرسال برقية تأييد وموافقة، وإقرار ما أرادته الحكومة. والدعامة الأخرى نابعة من تجارب الناس مع المشروعات الحكومية، إنها جميعا غاية في الجمال والنظام، وطريق إلى الازدهار، ولكن في التصور النظري، والتخطيط على الورق، أما حين تصبح حقيقة، يوكل أمرها إلى موظفين، فإن الأمر ينقلب إلى ضده تماما ! ! وكان أمام أهل القرية تجربة «وحدات التجارة» في القرية، فقد أصبحوا يعاملون الحرفاء معاملة فجة منفرة، بعد أن كانوا، وهم أحرار في دكاكينهم، يفرحون بالزبون، ويتلطفون معه، ويسقونه الشاي فوق ذلك، فإذا أمكن تقسيم اتجاهات الرأي العام في القرية إلى محور الفلاحين، ومحور المتعلمين أو الطلبة فإن هذه الملاحظات مشتركة بين الفريقين، في رأي عام في النظر إلى أجهزة الدولة، وهذا مسعود-أحد متعلمي القرية-يلفت أصحابه إلى محمد الأزرق، الذي كان كرضوان الجنة في حانوته، فلما دخل في التجمع صبح مثل خازن جهنم ! !

ويشير الكاتب إلى أن الدعوة إلى التعاضد يقودها الحزب الحاكم (الدستوري) ولكن هذا لا يعني أن كبار موظفي الحكومة، وجميع قيادات الحزب في الأقاليم-أو الجهات-مؤمنة به، فهناك من يعارضه، ويتخفى ويغري غيره بالظهور، وقد كان الربعي واحدا من المدفوعين-في المرحلة الأخيرة-من قيادات حكومية معارضة. وفي الاجتماع التأسيسي تتجلى الطريقة الرسمية المأثورة في إدارة الاجتماعات، فالتأييد هو الختام، ولابد من أن يكون إجماعيا ودون تحفظ، وإذا أحس الخطيب بفتور المستمعين، الذين يعرفون مسبقا ما سيقول، فإنه يعرف كيف يحركهم، «إذ يكفيه أن يذكر اسم الرئيس لتعلو الهتافات مدوية، وتصدع الأكف بتصفيقات متساوقة رتيبة أول الأمر، لكنها ما تلبث أن تصبح سريعة متقطعة تبعا لسرعة التصفيق، وتقطع الأنفاس بالهتاف، وكان من عادته في كل ختام أن يلحق بعد السلام عليكم: تحيا تونس حرة مستقلة، تحيا الجمهورية» يحيا الحزب ويحيا الرئيس ! وكأنه يريد أن يضمن لخطبته نجاحا باهرا، تتطاير له

الأكف، وتبح الحناجر، وكان لا يطمئن إلى كرسيه ما لم يفز بذلك، مهما كان الاجتماع الذي يأخذ الكلمة فيه، ولو كان عرسا» ! وهذا الامتداد من الكاتب إلى سيكولوجية الموظف الكبير في الدولة يكشف عن زيف الإدراك، وخوف الكبير من الأكبر، وخداع التأييد وسطحيته، وسطوة الانسياق مع مظهرية الجماعة، وهي بدورها خائفة، تقوم بدور الرقيب والمراقب معا، وسيؤدي هذا كله إلى ثمرته المرة في انهيار المشروع.

غير أن التأييد الفعلي ما لبث أن تجلى في إقبال جماعي على العمل، وحماسة حتى من الربعي، وإخلاص نية رفض أن يتحول إلى مخرب من الداخل، وبقي «رئيس البلدية»-موظف الحكومة الكبير، المؤيد في العلن-هو قوة المعارضة المحركة للجيوب الباقية، كما جاء التحطيم بقرار حكومي أيضا، حين قال المعتمد : إن ميزانية الإنفاق على المشروع قد انتهت (كان لا يزال في مراحله الأولى، ولم يمر على التطبيق وإزالة الحواجز أكثر من أشهر)، وأنه لا يستطيع أن ينفق من بنود أخرى ليست له سلطة عليها، ولن تقبل قيادته مبدأ الاستدانة من ميزانية العام القادم. وهكذا لفظ المشروع أنفاسه في المكاتبات الحكومية المتبادلة، والعجز عن اتخاذ القرار في موعده والخوف من إبداء الرأي الخاص، حتى لم يجد المعتمد والمشرف وغيرهما من المساعدين جوابا عن ماذا نفعل بالأراضي بعد أن أزيلت حدودها ؟ هل تعاد إلى أصحابها أو تبقى ؟ وما هو مصير الأجراء وقد توقف العمل، وتوقف دفع الأجور ؟ والغريب أن موظفي الحكومة يعولون على صبر الفلاح وحياة الضنك التي يعيشها، فهو في رأيهم سيتمكن من الحياة تحت أي ظروف، كما كان يصنع إبان سيطرة المستعمرين الفرنسيين والأجانب ! ! وشخصية صالح هي الأكثر حياة في الرواية، بها بدأت، وبها انتهت، وفيها طبيعة الريفي الذي نال قدرا من التعليم الحديث، في مواجهة أسرة تقليدية: الأب إمام المسجد والأخ نال بعض التعليم في الزيتونة، والأم تعيش في خرافات القرية وأحلام الفرح بالموظف، وبكل ما تمثل الوظيفة من رغد، في حدود التصور الريفي، أما أخته سعاد-تلميذة الثانوية-فقد كانت طريقه إلى قلب جميلة، زميلتها أيضا في المدرسة، ومع أن الدور الذي أسند إلى صالح يعتبر فوق طاقته، فهو مجرد طالب قد أنهى دراسته (المتوسطة) منذ أسابيع ومن الخطر الاستناد إلى قدراته، فإن الكاتب لم يجعل من نقص

الخبرة سببا في انهيار التعاضدية كما لم يكن تخوف الأهالي، أو معارضتهم سببا في ذلك، وفي هذا ما فيه من نقد مستوى التخطيط والدعم الحكومي لمثل هذا التغيير أو التطوير الهام بالنسبة لمستقبل الزراعة في بلاد لا تزال تعتبرها المصدر الأول لحياة الملايين، ولميزانية الدولة على السواء. وقد كانت أحلام صالح في منطلقه من العاصمة إلى قريته في الجنوب مرتبطة بأماني الحب والزواج من جميلة، واستطاعت الرواية بكثير من التوفيق أن توحد بين هذا الشعور الخاص، وما بدأ الشاب ينشغل به، بعد مفاتحة المعتمد له في مشروع التعاضدية، ومع أن هذا الموضوع الأخير سيطر على النصف الثاني من الرواية، وبدت مشاهد الحب هامشية، كما أن العقبات المخترعة بدت قريبة الانفراج، فإن فصول الختام ما لبثت أن أدمجت الأمرين معا، فكان فشل التعاضدية عقبة قاصمة للحب والزواج، فليست في القرية وظيفة مناسبة لصالح، ومن ثم فقد تم نقله إلى «غار الملح في ضيعة تابعة لديوان أراضي الدولة»، وإذا كان اختيار الواحة رمزا محتملا لتونس، واسم صالح إيحاء بالأمل في الإصلاح وضرورة التطوير، وكانت «جميلة» علامة على عاطفة الكاتب تجاه هذا الإصلاح المتوقع، فإن «غار الملح» هو النهاية الأسيفة لكل أحلام التطوير، وليست تبعية غار الملح لديوان أراضي الدولة إلا استمرارا لتأكيد الجانب الرمزي، وتطابقه مع الخط الواقعي في الرواية، فقد انهار مستقبل التعاضد بقرار من الدولة نفسها.

إن الطابع الواقعي النقدي-التشاؤمي هو الذي يصبغ الأحداث، وحتى في مراحل الزهور بالانتصار كان الخوف واليأس يترصدان مستقرين في أعماق القلوب، قد يكون عبد الحفيظ-من وحي تجربته المهيضة في التعليم ومحاولة التوظف-سيئ الظن، يحذر أخاه من تحمل مسؤولية التعاضدية، ويؤثر الهجرة على العمل في قريته، ولكن «صالحا»-التجربة الجديدة المقبلة على الحياة-كان برغم اندفاعه في طريق العمل ينطوي على مثل هذا الخوف من الناس أيضا.» وتصور صالح أعيان البلدة وأغنياءها وهم يأخذون الكلمة في الاجتماع العام، فيطعنون في التعاضد، ويعددون مساوئه، ويندفع من ورائهم العملاء والأنصار، يصفقون لهم تملقا ونفاقا، ويتردد الجمهور لحظة، ثم يجاري المصفقين والهاتفين بلا وعي. وضج الفتى بهذه الخيالات المداهمة[49]، وقد تضمنت الرواية بعض الأوصاف الخشنة التي لم تحاول

تجميل الواقع، بل يصل بعضها حد إثارة التقزز (ص 12)، أو الإحساس المحطم بالتخلف وعدم جدوى الإصلاح (ص 100)، وقد اختفى الوصف بالتفاصيل في مواقع متعددة، وهي تفاصيل حسية، وغير جميلة أيضا، ولكنها قادرة على تجسيد حقائق الحياة في هذا المستوى الاجتماعي: «أخذ الجماعة ينهضون عن المائدة واحدا واحدا، ويتجهون إلى سطل الماء لغسل أيديهم وأفواههم، وفي نفوسهم رغبة في الأكل لم تشبع، وتجشأ الشيخ مرات، كأنه يعلن عن قناعته، وكان يحمد الله في كل مرة، ونادى عبد الحفيظ أخته لنقل المائدة وتوابعها، ونزع المبروك عودا من الحصيرة التي كان جالسا عليها ليخلل به أسنانه [50].. الخ».

لقد حرص الكاتب على تحديد الإطار الاجتماعي للقرية، في بعض جوانبه، كأحاديث النساء ومشاحناتهن، وتعلقهن بالخرافات والسحر، وكرامات الأولياء، وأساليب العمل المنزلي، وطرائق البيع والشراء في القرية، وموقع الفقيه بين أهلها، ومنزلة الحيوان في البيت الريفي، بل منزلة الزرع وحفظ أنساب الأشجار (ص 62)، وتسجيل الظواهر الحديثة كالتطلع إلى الهجرة لضيق الأرض المزروعة وتزايد السكان، ثم كان للتسلط السياسي للحزب، وقصور الإدارة الحكومية الأثر الحاسم في كل شيء.. . إن «واحة بلا ظل» لا تنفرد بشيء من هذا كله، فالروايات التي وقفت في موقع الرؤية النقدية كان لها نفس الرأي، على امتداد الوطن العربي، وإن انفردت بجمال تكوينها، وتحليلها العلمي الهادئ.

وكما أشرنا فهناك تجربة أخرى، تونسية أيضا، عن التجميع الزراعي، أو التعاضد، كتبها حسن نصر بعنوان: «خبز الأرض» (عام 1985) بطلها العامل الأجير الذي عانى التبطل بفعل التنظيم الجديد، ولم يعد أمامه إلا أن يثور إذ عضه الجوع، وأوشك أن يفقد بيته. والكاتب يدين التعاضد ويراه لصالح القادرين، وخطوة إلى عودة الإقطاع، ورواية «خبز الأرض» أقل فنا من سابقتها، ولكنها أقل يأسا برغم المعاناة، وإن جاء الأمل في ختامها ملصقا، وهو أمل في تمرد الجوعى وثورتهم، وليس في الإصلاح أو الوفاق.

3 الريف من الرفض إلى الأمل

تستدعي الذاكرة عبارة للشاعر الناقد الإنجليزي داي لويس يسخر فيها ويألم لحال الناقد حين يأخذ في توزيع الأدباء على المذاهب أو الأساليب، فهذا رومانسي، وذاك واقعي.. الخ. إن لويس يرفض هذه التقسيمات الحادة في تصنيف الكتاب، أو تصنيف الأعمال الفنية ذاتها، فليست الفروق-في رأيه-حاسمة بالدرجة التي تجعلنا نجزم بحتمية موقع كل كاتب [1]. ونحن نشاركه الرأي، ولكن مع قدر من التحفظ. فالفروق موجودة ولكنها ليست بالضرورة قاطعة. ومن قبل أشرنا إلى روايات هي في موقع مشترك بين الرومانسية والواقعية، ويمكن أن تمتد الموجة، أو المساحة المشتركة إلى الرواية الواقعية النقدية، ذات النزعة الحادة في نقدها، المتشائمة في نظرتها إلى الحياة العامة، ومصائر شخصياتها، والواقعية التي تنقد أو تنتقد أيضا، ولكنها تحاول أن تتجاوز ببصرها، أو ببصيرتها هذا الواقع المتردي، وتكشف عن احتمالات طيبة (أو قادرة على تجاوز الصعاب السائدة) يجنها الغد، وباستطاعتها أن نغير من صورة الواقع الأليم. إن الاتجاه إلى الواقع كان علامة عصر كامل، وكانت الدوافع تنبثق من طبيعة

المعايشة لتجربة الحضارة الحديثة، بكل ما قدمت من إنجازات قوت من قبضة الإنسان على الطبيعة وعلى الأشياء، وبكل ما أسفر عنه هذا من تخلخل وقلق، في المجتمع الواحد، أو بين المجتمعات، وبهذا نتقبل تصور الواقعية كنقيض للرومانسية، ولكنها استخدمت أيضا كنقيض للمثالية[2].
وإذا كان المعنى الأول يعني رفض الهروب بمواجهة الواقع بكل ما ينطوي عليه من صراعات ودوافع مادية أو مبتذلة فإن المعنى الثاني يعني الاستغراق أو الغرق في تصوير هذه الصراعات والدوافع وتحليلها، ورفض الأمل في التطلع إلى عالم جديد، أو محاولة ارتياد الطريق إلى هذا العالم، ورسم ملامحه. وقد ساد المعنى الأول للواقعية في أوروبا-بشكل عام، وابتكر الآخر في الأدب السوفيتي بعد الثورة البلشفية (عام 1917) ليؤطر أدبها المرتبط بخططها المتطلعة إلى بناء عالم جديد، قوامه الطبقة العاملة، ورسالته العدل والسلام. ومن الممكن أن «نغامر» بمثل هذه التعميمات الكبيرة في سبيل تقريب الصورة وتوضيح الفروق بين أدبين كان أحدهما يتبع خطى الآخر، ثم تفوق عليه في استخدام أساليبه، ثم انفرد عنه بنزعته الإنسانية، وتطلعه المتفائل. [3]

إن الأمر يختلف عندنا كثيرا، فليس في وطننا العربي فلسفة حاكمة توجه الفكر أو تلزم الأدباء. ونوافذ الآداب العالمية كانت ولا تزال مشرعة بلا قيود تذكر، ومن ثم يظل التأثر، أو الاقتداء الفني أمرا شخصيا بحتا، بل قد يكون نتيجة تقصير أو عجز، والمرحلة التاريخية التي يجتازها الوطن العربي لم تصل به إلى «الزوايا الحادة» التي تضع الكاتب في موقع الاختيار أو الانحياز المطلق. ولابد من أن انتشار الأمية، ومنافسة وسائل الإعلام، أو الكتابة الأدبية، التي يمارسها الروائي وفي ضميره أن يستفيد من الإمكانيات الهائلة لهذه الوسائل، إنه لابد من أن يراعى متطلباتها (في التشويق) ويتجنب محاذيرها (الرقابية) في إعلاء الصراع أو إعلان الانحياز. وغياب الفلسفة السائدة، أو الحاكمة-بمعنى ما-ينجلي عن حقيقة أننا لا نعيش عصرا أدبيا محدد الملامح، بقدر من الصرامة يسمح بان نطلق عليه اصطلاحا جازما، فليس بمستغرب أن تتداخل أعمال الروائيين، ومواقعهم، على النحو الذي تألم له داي لويس منذ قليل، ولكل هذا يمكن أن نتحدث عن روايات ريفية نزعتها متفائلة، أو هي أقرب إلى «الواقعية الاشتراكية»، دون أن نملك

الوضوح والتحدد الذي يعطينا الحق في رسم خريطة المذهب أو أسلوب محدد المعالم. وكما تظهر هذه الأعمال «الواقعية الاشتراكية» كالبقع الضوئية تتخلل أغصان شجرة وارفة، فكذلك يكون الحال في كثير من الأعمال الفنية (الروايات) التي يقف أمامها المصطلح النقدي حائرا، حتى وهو يتمرد على المقولات الثابتة، ويحتكم إلى حدسه الإنساني، أو تذوقه الشخصي.

ضد مجهول

وهذه الرواية كتبها أبو المعاطي أبو النجا[4] (عام 1974)، وترصد حركة التطور في إحدى قرى الدلتا (الزهايرة) قبل هذا التاريخ بعشرين عاما، إذ القرية تتطلع إلى التغيير ولا تجد إليه السبيل، فقد صدرت قوانين الإصلاح الزراعي، ولكن مالكها الثري عباس الماوردي، أقل قليلا من إقطاعي-بحكم القانون-فلم تنتقص أرضه، غير أنه-كوفدي قديم-عزل عن وظيفته، كما لم يعد نائبا في البرلمان، ولهذا عاد إلى قريته التي تحددت علاقته بها-فيما سبق-بزيارتها قرب موسم الانتخابات، غير أنه يصحب هذه المرة ابنه الطالب الجامعي شريف الذي سيكون ركنا من أركان الحدث. والحادثة في الرواية، قرية الزهايرة، مثل كثير من القرى المصرية منتصف الخمسينات، يتغير باطنها أو تكوينها البشري على مهل، في حين يبقى سطحها ساكنا لا يدل على ما يعتمل بداخلها، حتى يحدث «شيء ما» فيكشف عن الخبايا. هي قرية فيها كل ما في القرى من بلادة وجمود وعزلة عن عالم المدن، حتى تلك المدن الصغيرة القريبة منها، واطمئنان إلى الألف وكراهية المغامرة أو التغيير. غير أن لقاء يحدث بين شريف (ابن الثري العائد كرها إلى القرية) وأحمد (ابن واحد من الأعيان، وهو الشخصية الأثيرة عند المؤلف، ولعله يحمل الكثير من آرائه) وهما طالبان في مستوى الجامعة، ولا يستطيع أحمد أن يداري إعجابه بشريف الذي يتعامل مع الناس والأشياء بصراحة وبساطة، بعيدتين عن التصنع وعن التوقح، وتكون هذه الصداقة مدخلا لاقتراح شريف أن يبدأ الطلبة بإنشاء ناد في القرية ! ! ! وتنقسم القرية تجاه هذه الرغبة، وبخاصة أنها تقترن بدعوة للتبرع، والقرية لم تتعود أن تدفع إلا كرها، وأن صاحب الدعوة هو شريف الذي لم «يتذكر» علاقته

بالقرية إلا بعد أن احتاج إلى قضاء الصيف بها. كان كبراء القرية أول المعارضين، ومعهم بعض الفلاحين، وبعض الطلبة أيضا، ولكن الفتى الأرستقراطي دار حول العقبات، ورأى أن يبدأ بتكوين فريق للكرة، لإقامة مباراة مثيرة، ينفق على النادي من داخلها، وقد كان. وبصرف النظر عن أشياء جانبية مثل اتهام أحمد بالتفريط أو اختلاس جزء من دخل المباراة، قبضه بعد نفاد التذاكر، فقد انجلى الوضع عن إيجابيات كبيرة بالنسبة لقرية ساكنة خاملة: أحب الناس الكرة، وقادهم هذا الحب الجماعي إلى التوحد في المشاعر والعصبية للقرية، وعودهم التجمع لغير أهداف العمل، وشككهم في قيمة خوفهم الوراثي من أن التجمع لغير العمل ليس وراءه إلا الكارثة، وقد اقتضت ضرورات اللعب أن يشارك بعض الفلاحين الأجراء الضائعين (عطية بن جمالات) في الفريق ليلعب مع طلاب الجامعة من أبناء القرية، ويكون زميلا لشريف بن الماوردي بك، بل يأخذ مكانه مع بعض القادمين للمشاركة في المباراة من القاهرة، ومن ثم ينال إعجاب جماهير القرية التي ظلت تذكره (أو يذكره المؤلف) إلى نهاية الرواية بعطية بن جمالات ! ! بل حملته القرية على أكتافها وطافت به الأزقة والأجران يوم سجلت انتصارها على فريق المدينة الزائر، كما كان فريق الكرة طريقا إلى دخول عامة أهل القرية إلى الجرن الخاص المسور، القريب جدا من قصر الماوردي. لقد تمت إقامة النادي الذي ما لبث أن تقدم لقيادته من الطلبة من شككوا في مراميه وامتنعوا عن تأييده من قبل، وأخذوا يخططون لمستقبله، ومستقبل القرية، فاشتروا «فوانيس» لإضاءتها، وأدوات لتنظيفها، واستعد الرئيس الجديد للنادي لإلقاء محاضرة عن اتفاقية الجلاء (كانت وقعت في تلك الفترة من خريف 1954 بين مصر و إنجلترا) وقد استوعبها في معسكر الحرس الوطني (وهذه إيماءة ذكية لبداية التوجيه «الرسمي» السياسي للشباب). وهنا يحدث شيء يقفز من الخوف القديم، وإن لم يتوقعه أحد، فقد رأى فريق المدينة-المهزوم-أن يثأر لنفسه، فدعا إلى إقامة مباراة ثانية. وافق نادي القرية عليها، شريطة أن تكون على أرضه ليفيد من دخلها في تنمية برنامجه الإصلاحي للقرية، ولكن فريق المدينة استطاع أن يتغلب هذه المرة، حيث غاب الأعضاء الضيوف الذين استقدمهم شريف من القاهرة في المباراة الأولى، لم تتحمل القرية الهزيمة، نشب عراك قبيل

منتصف المباراة، احتمى فريق المدينة-المذعور من الفؤوس والهراوات-بزعماء القرية الذين قاموا ببذل الحماية باستماتة، حف تم إخراج الفريق ومشجعيه من القرية، وأركابهم سياراتهم إلى حيث جاءوا، ولكن ما كادت الحالة تهدأ حتى اكتشفت جثة شاب من المدينة، ملقاة في الجرن، حيث كان اللعب ! !

وإذ تضطرب الآراء وتشتعل المخاوف، يتجمعون حول ضرورة التخلص من الجثة وإنكار المعرفة بها، فلا جريمة حيث لا جثة، وليرحم الله هذا الفتى الطيب الذي يعرفه الجميع في ترددهم على المدينة الصغيرة، كان نقاشا يرونه دائما معلقا على السلم يكتب اللافتات ويدهن الحوائط، لكن.. ما من هذا المصير بد. وهكذا تجتمع القرية من جديد على كلمة واحدة في مواجهة الخطر، وحتى إذا كان الذي قام بالتنفيذ (حمل الجثة ودفنها في مكان بعيد مجهول) شخصا واحدا (رجب الصعيدي) لأسباب سيكولوجية معقدة، ترجع إلى علاقته بالقرية ووراثته عن أبيه، ومثله الأعلى «أبو زيد الهلالي» في صورة معينة يتخيلها ويضع نفسه في مكانها دائما، فقد تجلت وحدة القرية أيضا في الحفاظ على سره، وفي التوجه الجماعي إلى قبره، بعد أن ضرب في التحقيق حتى الموت دون أن يعترف على نفسه أو على غيره، لزيارته في موكب حافل، لا شك أنه كان يتمنى لو رآه في حياته.

لقد اتسعت المسافة بين المقدمة والنتيجة، يصف الكاتب تجمع أهل القرية في الملعب قائلا: «مثل هذا العدد لم يتجمع في مكان، مثل هذه المشاعر لم يزدحم بها قلب رجل واحد، وقلوب الرجال، ربما تلك هي المرة الأولى حقا التي تشعر فيها الزهايرة وتفكر بأمر واحد، بمشكلة واحدة، وأبدا لم تكن المشكلة قبل اليوم بهذا الوضوح، وفي حجم الكرة، ولم تكن الطريقة التي يشعرون بها، ويفكرون واحدة كما كانت في هذا اليوم، تتحرك الكرة، فيتحرك معها أمل واحد، أو خوف واحد، أو فرحة واحدة، وتند عن كل الشفاه نفس الصرخة»[5] وليس هذا وصفا لمباراة أو للحظة مشاهدة، إنه يخترق هذا المعنى المؤقت ليشير إلى التغيير الذي أحدثته ثورة يوليو في تلك الفترة في الناس، وفي جيل الشباب-أبانها-بوجه خاص، وهذه مؤشرات عظيمة التفاؤل، يؤكدها الوعي الجديد بالرياضة، وبالحوار، وبالمشاركة الجماعية، وبأسلوب إنفاق الوقت، وإنفاق المال، إذ نفدت التذاكر عن آخرها في المباراة الأولى، ولكن المباراة الثانية أدت إلى

شجار انتهى بجريمة قتل. فكيف يستخلص الناقد «رؤية» أو مغزى أو«موقفا» للكاتب من هذه القضية الخطيرة، قضية التغيير، والبحث عن أساليب جديدة لإنعاش الحياة الراكدة في القرية ؟ قد يمنع الحياد العلمي، أو موضوعية التحليل من (تجاهل) تلك الإنجازات المعنوية والمادية الرائعة التي صنعها جماعة من الشباب في عدة أسابيع من «إجازة صيف»، لأنها انتهت بحادث قتل، ليس من حق هذا الحادث، وإن يكن ختاما مؤلما، إن يقلل من «النقلة» التي حدثت في القرية، ولكن: هل يمكن التخلص من أثر هذا الحادث الأخير؟ لقد ألقى ظلاله القاتمة الحزينة على كل فرحنا بالماضي بما جرى. ونعتقد انه ليست هنالك «مشكلة» بالنسبة للكاتب، فهو لم ينشئ هذه الرواية ليضعنا أمام رأي محدد من قضية التغيير، أو البحث عن نمط جديد للحياة في القرية. ولعلنا نستبعد أيضا احتمال الرمز السياسي في عودة الإقطاعي (أو شبه الإقطاعي) إلى القرية، وتأثير ابنه على شبابها، فقد كانت هذه العودة، أو هذا التأثير يحمل «جينات» أو خمائر الجانبين معا، وهو الذي نبه إلى ضرورة التجمع، والبحث عن الجديد، وعلى أرضه وبسبب المباراة قتل شاب بريء، القضية-كما تدل عبارات في السياق كثيرة-إن الكاتب كتب رواية لم يرد لها أن تحمل رسالة محددة، أو أن تصل بالقارئ إلى هدف قرره هو سلفا، إنه يريد أن يحرك أفكارنا، أن يبصرنا، ويوسع من دائرة رؤيتنا، لبعض ما يسكن في أعماقنا من فكر اكتسب صوابه بمجرد استقراره في هذه الأعماق، وعدم إبرازه للمناقشة تحت ضؤ التجربة العملية، فلعله يظهر خطئا إذا ما أخضع للتجربة والمناقشة. ولأن رواية «ضد مجهول» ترمي إلى هذه الغاية التبصيرية، فإنها لم تكتف برصد حركة الجيل الجديد، الذي صنع الحدث الروائي، والحادثة الختام في نهايته، إنه دائم التذكير بأخلاق الآباء، وتداخلاتهم في سلوك أبنائهم، بل احتفظ بعجوز القرية (الحاج حبيب)، العاجز عن الكلام، ليتكلم في تلك الليلة الرهيبة، ويشير إلى الحل الممكن، كما يستمده من تجربته.

إننا-على أي حال-نظلم هذه الرواية كثيرا، إذا حصرنا اهتمامنا فيها بالحيرة أملها من ناحية ما إذا اعتبرناها صفحة متفائلة، ترى أن المباراة ناجحة، ينبغي تكرار التجربة مع اتخاذ الاحتياط اللازم حتى لا نفجع بقتيل

آخر، أو أنها محكومة بالذعر والفشل، وأن القتل هو الممكن الوحيد، أو الكارثة، إذا ما تجمعت القرية خارج إطار العمل في الحقول، كما تقول العبارة في سياقه وعلى غلافها ؟ القضية أكبر من هذا حتى وإن بدا أن الكاتب معجب بصياغة عبارته، وهو ريفي يعرف أن (الكارثة) تحدث أحيانا بسبب التجمع في إطار العمل أيضا، ما دامت الكارثة-في رأيه-مرادفة للضرب أو القتل. لقد كتب الرواية بأسلوب فني رفيع. ومع سيادة روح السخرية فيها ومحاولة الاقتراب من «فوتوغرافية» الحياة والحوار في القرية، فإن الحس التراجيدي هو السائد فيها، وهو عرق ينبض في أعماقها حتى ينفجر عن حادث قتل في نهايتها، وهذا الحس المأساوي يندس في طيات الحياة، كما يندس سر الموت في بدن الوليد، وهذا السر سيعمل عمله عندما يحين أجله. لوحة «الهدار» كانت أول الانتساب الفني من شريف إلى قريته، وعند «الهدار» على شاطئ الترعة كان يلتقي الأصدقاء في المساء حتى أقيم النادي فاصبح المكان البديل، إنه يحمل في طياته نفس القوة المزدوجة، قوة الحياة والموت، التي يحملها الماء، وتستمر عملية «تحضير» المسرح لبلوغ ذروة المأساة منذ الصفحات الأولى، لتصاعد كلما تقدمنا مع الحدث المتنامي. إن شعورنا بالتعاطف يزداد، نريد للنادي أن يقوم، وأن ينجح، وأن تضاء القرية، ولكنا في لحظة الفرح نكتشف أننا شاركنا في صنع جريمة قتل.

في الرواية توازن منضبط بين التكثيف البادي في تجميعها حول حدث واحد، في زمن قصير، والعناية بالتفاصيل، واللغة التحليلية الدقيقة، والقدرة على الإيحاء باختلاف المستويات ما بين تأمل بعض الطلبة وثرثرة بعضهم الأخر، شاركهم في هذا بعض الفلاحين كما يتوازن «عقلاء» القرية، من كبار السن، مع محمد الجندي، ثم مجموعة الدعاة إلى النادي ممن اعتبروا مجازفين. وقد أضفى محمد الجندي على الرواية قدرا من «الواقعية» ما كان يتحقق لها بسهولة، لا نعني بهذا أنه الوحيد الذي شارك عمليا في محاربة الإنجليز في القناة ورجع إلى القرية مصابا أو أنه قام «بتحضير آخر» لتقبل حادثة القتل الأخيرة، ولكن، لأنه وسع من دائرة التعامل مع سيارة خارج القرية، فقام بالدور الذي كان يمكن لأشرف الماوردي أن يقوم به، ولعله شارك فيه بعض المشاركة.

الأوباش، وروايات أخرى:

وقد كتب خيري شلبي [6] رواية «الأوباش» (عام 1978) عن عمال التراحيل، أولئك الذين سبق إليهم يوسف إدريس في «الحرام»[7]. «الأوباش» تشكيل ملحمي شعبي يروي فيه حكاية قرية في شمالي الدلتا عام 1950، وقد نزل إليها «الغرابوة» (وقد أطلقت نفس التسمية في رواية إدريس) واستحقوا ازدراء أهالي القرية وضربات عصيهم أيضا، وتجنبهم-كما كان الأمر في «الحرام» من قبل، وفي الرواية ملامح من «يوميات نائب في الأرياف» وما يسودها من نقد حاد ساخر، وفكاهة أليمة وتركيز على فساد أجهزة الإدارة، وهي تجسد تلك العزلة الريفية عن العصر، حتى يتحاث الفلاحون طوال الرواية عن «الكاشف» الذي جاء يحصل الضرائب. و «أفندينا» الذي يملك الأرض، فتتجاوز بذلك ما صوره الحكيم، وما اسنن إليه فتحي غانم في «الجبل». الغرابوة في رواية خيري شلبي مهانون محقرون، يفرحون بالمبيت في إسطبل الوسية، فهو خير من النوم على قارعة الطريق وفوق الأشجار، ولكن تدبيرا غير محكم يسوق أهالي القرية ذاتها إلى مبيت جماعي في الإسطبل، فيقع عراك يكون فيه الغرابوة أصحاب الهزيمة بالطبع، فليس من حق هؤلاء الغرباء أن يرفعوا صوتا أو عصا، وهكذا يدفعهم الأهالي عن المواقع الجيدة قرب منافذ الإسطبل، ولكن التقارب سيحدث بين تلميذ (طلعت) نفر في الترحيلة، وصبي راغب في تعلم القراءة من أهل القرية، وبعد قليل سيتم تقارب آخر من خلال العمل بين الأعرج ودياب. وستكون الشكوى هي اللغة المشتركة. فكلهم ضحايا. إن «عمرا» يريد أن يتعلم الكتابة ليكتب شكاواه بنفسه. في أول الرواية قتيل من أهل القرية سيكشف عن فساد إدارة القرية، لإدارة التفتيش معا، ما بين أكل عرق الأجراء، وتجارة المخدرات، وفي آخرها عدد من قتلى الغرابوة الذين انفجروا تحت قسوة الظلم والقمع، فقرر بعضهم التصدي ودفع حياته ثمنا لوقفته، ومعه عدد آخر. إن الرواية بين الواقع والكابوس، وهي تنتهي بفاجعة ليس الموت أسوأ ما تمثله، فقد كان الأحياء من الغرابوة عاجزين عن التصرف لا يعرفون ما يصنعون في جثث قتلاهم، كان الإسطبل مفتوحا ومع هذا لم يجسر أحد على مغادرته، وحين أشارت عليهم امرأة عجوز بضرورة دفن الموتى تصدى لهم أهل القرية، يحمي كل منهم مقبرته، فكان الحل في مقبرة جماعية هي

أخدود لا يملكه أحد، وهنا يكون الموت نتيجة الوعي، وليس سببا فيه كما أرادت «الحرام»، على أن ختام الرواية يحمل مسحة أمل، في فرار «طلعت» وعودته إلى قريته، انه الوعي الجديد، التلميذ الذي عاش تجربة الهوان والفقد، ونازل الظلم، ورأى جبروته. وهنا نعود إلى البداية المطروحة: هل نتعلق بالأمل الذي يمثله تقارب الغرابوة مع أهل القرية أم بالختام الفاجع الذي شهد القتلى بلا قبور، وعودة القطيعة بين أهل الترحيلة وأهل القرية، أم نرصد هذا الشعاع الضئيل، كالنجم البعيد في الليلة الحالكة، الذي يمثله طلعت وهروبه ؟

ومثل هذا كثير، ربما في الروايات المصرية أكثر من غيرها، وربما في تلك التي اتخذت من الريف بيئة لها أكثر من غيرها كذلك، وكان الكاتب لهذا النوع من الروايات يعيش صراعا مؤلما بين ما يشاهد من قسوة الحياة في الريف، وما يرى أن يبشر به من ثقة في المستقبل، وأمل يتمنى أن يكون الواقع الجديد. إن رواية مثل: «شجرة البؤس» لطه حسين تنطوي على مثل تلك التوترات المؤلمة، ويكفي تأمل العنوان، ولكنها تبشر بإمكان أن يتغلب الإنسان على الصعاب التي تعترضه، وتعلق الأمل على الجيل المتعلم الذي يعرف القيم الحقيقية ويصونها. [8] وفي «ميرامار»-وهي الرواية الوحيدة لنجيب محفوظ-التي تضمنت شخصية نسائية ريفية مهاجرة إلى المدينة (زهرة) هربا من أبيها الذي يريد تزويجها لعجوز مثله، نجد الفتاة الريفية تمثل شعلة الأمل الوحيدة في رواية تفض بالإحباط والانحراف الخلقي والسياسي والاجتماعي، إن باحثة تتساءل عن زهرة: ما مدى واقعية هذا النموذج ؟ ألا يحيط به قدر من الرومانسية أو بمعنى آخر (!) ألا نرى زهرة أكبر وأجمل وأكثر حظا من زميلاتها في عالم الواقع ؟[9] إن «رمزية» هذه الشخصية تحمل الجواب. يقول سليمان الشطي واصفا موقعها بين نزلاء البنسيون ورمزية سلوكها: «وسط هذا الخضم تبرز زهرة، محط أنظار هؤلاء كلهم، وعلى الهامش يعيش محمود أبو العباس وهو الأقرب إلى زهرة، وقد أبعدته عنها بذرة التطلع إلى أعلى، والتي ارتكزت على الفردية التي رفضتها زهرة برفضها الزواج منه، معلنة احتجاجها على كل من يسقطها من الحساب.. مصر هي زهرة التي تريد أن تتعلم، أي تملك سلاح العصر. [10]

اليد، والأرض، والماء

رواية ذي النون أيوب، قد سبقت الإشارة إليها، وقد ألفها عام 1948 (ولم نتمكن من الاطلاع عليها). يرى الدارسون وضع كاتبها على رأس المدرسة الواقعية الاجتماعية النقدية[11]، ولكن هل ينطبق هذا التصور على روايته المبكرة، المؤثرة في تطور فن الرواية في العراق ؟ إن رواية «اليد والأرض والماء» أصدق انتماء إلى الواقعية الاشتراكية وهي بهذا تصدم قناعات مسبقة تقرر أن الرواية العراقية لم يكن لها وجود فني مؤثر أو اهتمام بالقضايا الاجتماعية قبل عام 1958[12] (أي قبل انتهاء عصر الملكية وقيام الجمهورية) أو أن هذا الاهتمام اتجه إلى الريف. إن رواية ذي النون أيوب تجسد موقف الروائي العربي في حالة التفاعل بين ما يقرأ من آثار أدبية وفكرية (سياسية) تؤثر في نظرته إلى واقعه الإقليمي السائد، وما يعيش من تجارب خاصة وموروثات فكرية، وما يتحمله الواقع والمشاهد في حدود معطيات بيئته الخاصة. وقبل أن نعرض لتصورها العام، أو «القضية» وكيف طورها الكاتب، تشير إلى أن الرواية التبشيرية، التي تأخذ بفلسفة الواقعية الاشتراكية، من الصعب أن يحققها الكاتب الروائي العربي، لأن تحليل الواقع لا ينصره، وفلسفة الحكم السائد لا تلزمه، والقارئ للرواية سيشعر بوجود «مساحة وهمية»، أو «فجوة» بين ما يعيش وما يقرأ، وإذا أمكن تحقيق هذا فإنه يدل على-أو ما يحتاج إلى-تمرس وقدرة غير عادية على انتقاء التجربة والعناصر أو الشخصيات التي تعيشها، أو تعيش بها، أولها. وسنعرض-بشيء من التفصيل-لروايتين حاولتا تحقيق مفهوم الواقعية الاشتراكية، لان اتجه أكثر الحرص فيهما إلى الدعاية للحزب السياسي، فلم تحققا نجاحا كبيرا، ولكي يتضح فرق الموهبة كان لابد من أن نعرض لعمل متقن في النهاية. على أنه يبقى عندنا عبد الرحمن الشرقاوي، في رواياته الثلاث، المثل البازغ على ما هو ممكن في الواقعية الاشتراكية، وما هو ضد طبيعة الفن، لأنه يجافي الصدق.

في «اليد والأرض والماء» القروي الأعرابي (سليم) تسوقه حادثة عارضة إلى المستشفى، وهناك يتعرف على الطبيب والطبيبة، ومحام شاب صديق لهما. يتدرج بهم الحديث إلى الريف، فيدعوهم سليم لزيارته في القرية، وبعد الحفاوة التقليدية يتحدث الفلاحون عن أرض بكر عظيمة منعها كبار

الملاك عن الفلاحين، وحصروهم في مكان ضيق. وهنا يقرر الأربعة، مع فلاحين آخرين، التقدم لشراء هذه المساحات المهملة وزراعتها. وحين يتم هذا يظهر كبار الملاك رفضهم للمشروع الوليد، الذي يمكن أن يكون قدوة مؤثرة في سلوك الفلاحين، ولهذا تبدأ حرب معلنة لتحطيم المشروع، ويتمكنون من هذا بالاحتيال ورشوة أجهزة الحكومة وتفسير القوانين لصالحهم، في حين لزم أصحاب المشروع جانب الشرعية والعدل، وقد أنهكهم هذا، وبدد أموالهم، وأثر في المحاصيل التي لم تكد تفي بما أنفق عليها.. الخ، وفي حين يتم زواج سعيد بين قادة المشروع، نجدهم يعانون الإفلاس وعسر الحال، وإذ يعودون إلى بغداد لتدبير بعض أمورهم تصادفهم مظاهرات ضد المعاهدات التي يدبرها الاستعمار (بيفن-1948)، فيلقون بأنفسهم في غمار هذه المظاهرات، وتحدث لبعضهم إصابات على شيء من الجسامة، وتنتهي الرواية بهذه الحادثة المفتوحة، وكأنها تنبئ بالقادم: الكارثة أو الثورة [13].» إن وضوح «الثوابت» الاشتراكية في هذه الرواية لم يصرف الناقد-الطلال-عن تصنيفها كاجتماعية نقدية، مع أنه في تلخيصه يثير إلى ما تضمنته من «دعوة قوية لتوزيع الأرض على من يزرعها»، وأن الرواية تضمنت تقريرا وافيا لحالة العراق السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكما تقرر عباراته أن هذا قد حدث «من وجهة نظر علمية، مادية جدلية». أن موضوع «الأرض الجديدة» يحمل هذا التوجه الاشتراكي عادة، وعودة المثقفين المستنيرين إلى الريف، واختلاطهم بأهله، ومشاركتهم في مشاريعهم، لإقامة حفل زواجهم بينهم، ثم الخروج في مظاهرة تعارض مهادنة الاستعمار والصهيونية، كل هذا يحدد لون الرواية والهدف أو الرسالة التي تبغي توصيلها، فهل يغطى مغزى الختام منفردا، وهو إصابة سليم الجسيمة في المظاهرة، أو تعرض الشرطة لهذه المظاهرة وتحطيمها، هل يغطي هذا الختام الاستفزازي التحريض على إيجابيات عظيمة في موضوع أعمار الأرض الجديدة، وإدارتها بالأسلوب الجماعي، ووفق أصول علمية ؟ أو ليست المظاهرة في ذاتها عملا إيجابيا بالهدف الذي ترمي إلى تحقيقه، حتى لو لم تحققه ؟!

الرواية في ريف الجزائر

وحتى الرواية الجزائرية، التي ولدت في رحاب ثورة شعبية، وتشكل

كتابها بمفاهيم هذه الثورة، وعاشوا تجربتها-أو عاشها بعضهم-كاملة من حرب التحرير إلى تحديات الاستقلال، إلى خطط البناء والتطوير. هؤلاء الروائيون الذين يكتبون بالعربية، ومن ثم ساقهم انتماؤهم القوى إلى الريف، أو إلى اختياره بيئة لرواياتهم أو بعضها، لم يكتبوا رواياتهم وفق شرائط الواقعية ! لاشتراكية، وان رددوا بعض شعاراتها، مع أن طبيعة التجربة الجزائرية كانت تسمح بذلك. ونشير إلى روايتين لعبد الحميد بن هدوقة، وهو من الجيل السابق [14]، وروايتين للطاهر وطار الذي ينتسب إلى الجيل السائد، وإلى الرواية التجريبية كذلك. كتب عبد الحميد بن هدوقة روايته «ريح الجنوب» (عام 1970) بطلها الإقطاعي الريفي عابد بن القاضي، الذي يعيش في قرية جنوبية بدوية، ولم يكن عابد مع الثورة، وهو الآن، بعد الاستقلال يخشاها على ثروته، ولا يجد الأمان إلا في تزويج ابنته الطالبة «نفيسة» التي تدرس في الجزائر العاصمة وتتعلق بحياة المدن، من «مالك» رئيس البلدية ومسؤول الحزب، وهو أحد المجاهدين إبان الثورة، وله حادث قديم مع أسرة عابد، إذ كان قد خطب ابنته زليخة، ثم أصيب وقتلت الفتاة في حادث تفجير قطار، فانصرف عن أهلها، والآن يدبر عابد أمره أن يزوجه من الابنة الثانية، نفيسة التي لا تفكر في أن تتزوج بالبادية[15]، وهي صورة من قلق الشباب وتمرده الذي يتنفس إما رغبة ملحة في الهجرة إلى فرنسا، أو كما قال شيخ علي المقهى: إن الناس هنا منذ الاستقلال لم يعد يروقهم أي عمل، كل واحد صار ينتظر أن يمنح شهرية مقابل ما عمله أو ما لم يعمله أثناء الثورة. وقلة من الشباب صبرت على طبيعة الأرض الجزائرية ذات التكوين الخاص، وراحت تفكر في تطوير أساليب العمل [16]. ومن هنا كانت الدعوة إلى التأميم، ومخاوف عابد، وسعيه إلى المصاهرة.. . مصاهرة الثورة ليأمن شرها، لكن عداوة مالك لابن القاضي لم تكن عاطفية شخصية بقدر ما كانت مذهبية، فهو بحكم حياته الثورية الطويلة لا يطمئن لذوي النعمة والمال [17]. أما «نفيسة» فقد جربت حياة العاصمة، وعاينت الواقع، ولم تهتم بان تعرف الكثير عما جرى إبان الثورة، وهي تحمل تجاه الريف مشاعر متناقضة أقرب إلى البغض، إذ ساقتها قراءة الأعمال الأدبية الرومانسية وما تعاني في الريف من تضييق على حريتها، إلى مشاعر مشوشة، حتى حلمت بالراعي (رابح) الذي يعمل أجيرا عندهم، ولكنها

طردته حين اقتحم غرفتها [18]، وهذا التوق الجسماني لم يعطل رغبتها في إكمال تعليمها في العاصمة، وحين تتعارض هذه الرغبة مع ما يدبره أبوها من ضرورة بقائها في القرية، حتى يتيسر له تحريك موضوع زواجها من مالك، تقرر الهرب على مبدأ الاختيار الوجودي [19]، ولكنها تفشل وتعاد إلى بيتها. في حوار نقدي مع بن هدوقة يواجه بضآلة حضور (مالك)-رجل الثورة-في الرواية إذا ما قيس بشخصيات أخرى يفترض أنها أقل أهمية أو تمثيلا للحاضر، وكذلك يفسر فشل مشروع زواج «مالك»-الذي يمثل الثورة من نفيسة-التي تمثل المستقبل، بمخاوف على هذه العلاقة المفقودة.

أما الرواية الأخرى للكاتب فهي «الجازية والدراويش» التي تقوم «موضوعيا» على حاجة الدولة إلى بناء سد في موقع قرية، ومن ثم يتوجب على أهلها أن يرحلوا عنها إلى قرية جديدة بنتها الدولة (وهذه مشكلة سبق إليها فتحي غانم في الجبل، ولكنه يختلف في مستوى التناول، لاختلاف أطراف الصراع). لقد استعانت الحكومة بعدد من الطلبة لإقناع الأهالي، وعلى رأسهم «الأحمر»، وقد انضم إليهم بعض أهل القرية في مقدمتهم الطيب بن الأخضر، ولكن أغلبية أهل القرية ترفض الانتقال، لما يمثله الموقع الحالي من انتماء إلى الماضي العامر بالأولياء الصالحين، وبالتجمع في المناسبات، والتمسك بالأعراف، ويقود هذا الرفض مجموعة الدراويش. أما «الجازية» الجميلة، ابنة أحد شهداء الثورة الأبطال، فهي الرمز الذي سيدور من أجله الصراع.

أما روايتا الطاهر وطار فإننا سنتناول إحداهما في فصل قادم، والأخرى هي «اللاز» وهي في جزأين [25]، أولهما عن تجربة اللاز مع الثورة، والآخر عن التحول الاشتراكي وتوجه الطلاب إلى الريف لبناء المزارع الجماعية. اللاز معناه البطل، ومعناه ورقة اللعب التي تربح الأوراق الأخرى، وله معان تدعو إلى التشاؤم (بالنسبة للبيئة الجزائرية[21]). وسيرة حياة «اللاز» لا يدخل الريف في تركيبها أو تكييف حياتها كمؤثر، إذ إن هذا الجزء الأول يهتم بالصراع الأيديولوجي في «الجبهة» بين «المجاهدين» و «الحزب»، أو بين الأخ والرفيق. أما اللاز فهو رمز الشعب، ونشأته في عمق البادية تعني ارتباطه بجذور الشعب وتمثله لتجربته هو في البداية الفتى الزائد عن الحاجة الذي لا يهتم بشيء، انتهازي، يتعامل مع الفرنسيين، ومع المحبوسين

من المجاهدين، ولكنه لا يلبث أن يفطن لقضية بلاده، ويتعرض للعذاب، ولكنه يصمد. في السجن يتعرف بالعم زيدان، فيعرف هذا فيه ابنه، وهكذا يكتشف اللاز أنه ابن شرعي لأبيه الرفيق المقاتل، بعد أن عاش زمنا يعتبر نفسه لقيطا، وقد دفع الأب حياته ثمنا لانتمائه لموسكو-كما يصفه خصومه- ولكن اللاز يستمر في حمل دعوته، وهذا هو محور الجزء الثاني.

تتسع شريحة الحياة في القرية، وينتشر ذكر اللاز بين الناس على مستوياتهم. إنه في حالة حرب مستمرة، لم يخلع رداء الجندية حتى بعد أن تهرأ، وهذا ما جعل الأفكار تتخبط حول حقيقته، وهو أسطورة، هو خلاصة، هو آفاق، هو رفيق، هو ولي من الصالحين. كثير من الأطفال يحملون ملامحه، ويقال إنه ظهر ليلة الاستقلال في كل قرية وكل مدينة لاز. الثورة الزراعية هي شعار التحول في مزرعة القرية، وجميلة-الطالبة القادمة من المدينة-هي رمز أداة التغيير. وهي ترتبط بعلاقة حب مع بلقاسم ابن القرية، وتقرأ كتاب اللاز، الذي يتوحد بالكاتب، وبفتى القرية بلقاسم أيضا. إن جميلة وجه آخر من أوجه اللاز، أنها أمه أو أخته أروحه أو نبض قلبه. إن هذا الجزء الثاني ليس أقل مباشرة في إعلان انتمائه لليسار من الجزء الأول، ولكنه هنا يغادر الجدل السياسي إلى العمل في الزراعة، والأخذ بالتطبيق في تحقيق مفهوم الاشتراكية. وهذه الرواية يمكن أن تكون من كتابات الروائيين السوفيت في الثلاثينات أو الأربعينات، حتى وإن حاولت أن تكتشف صيغة توافق مع التيار الإسلامي [22]، أما الزمن الحراشى-كما يشرحه الكاتب-فهو الذي يعكس الواقع المرعب للفوضى، ولاختلال موازين القوى، لكن الأمل كله يتركز في «الهوارى» والشبيبة الجديدة.

الشرقاوي وثلاث روايات

يكاد الفن الروائي يرتبط بالريف عند عبد الرحمن الشرقاوي [23] الذي كتب عنه ثلاث روايات رائدة في اتجاهها الفني وفي مضامينها الرافضة للسائد والمسيطر، المبشرة بقوى المستقبل المتطور إلى الأفضل. «الأرض» (عام 1954)، و «قلوب خالية (عام 1957)، و «الفلاح» (عام 1968). وقد حظيت «الأرض» و «الفلاح» باهتمام النقاد حين صدورهما، لما فيهما من شعارات سياسية ودعوات اجتماعية مباشرة، في حين أن «قلوب خالية»

تبدو أقرب إلى الاكتمال فنيا، وربما أصدق تعبيرا عن المجتمع، أو تلك الشريحة المنتقاة التي قام عليها موضوع الرواية. والشرقاوي في رواياته كاتب اشتراكي تقدمي، ينتصر للكادحين، ولا يرى إمكان التفاعل أو التصالح بين الجاني والضحية، ويرى أن العمل الجماعي هو صيغة الحياة، وضمان التقدم وحماية المكاسب. هذا ما تقوله مضامين رواياته، وما يرتفع كشعارات محددة في روايته الأخيرة بصفة خاصة، وإن لم تكن الأولى أقل استغراقا في السياسة وكأنها شاغل الفلاحين، وحقيقة الإنسان على السواء.

لقد أثارت (الأرض)-إبان صدورها-ضجيجا لصراحة تعبيرها عن المجتمع الجديد المتنامي، وإدانتها لمصادر الإحباط والفساد في الماضي والحاضر، وساعدت على تكوين تيار جديد في فن الرواية العربية، هو الواقعي الاشتراكي، الذي لم يعد يتوقف عند تصوير الحقائق من موقف محايد أو موضوعي، مكتفيا بالجمال الفني، ومعولا على فطنة المتلقي. لقد أصبح الروائي-بعد الأرض-يقطع السياق ويقول رأيه هو-كمقدم لأحداث الرواية-وهذا واضح في «الأرض» التي لم يقل الشرقاوي رأيه في الطبقات الاجتماعية واحتمالات الصراع بينها وحسب، وإنما قاله أيضا في بعض ما كتب عن الريف من روايات، في رأيه إنها جانبت الحقيقة، وتجلت القبيح، وإنها بهذا تعطل الوعي، وتضعف إرادة التغيير، وذلك حين وجه نقدا لاذعا لرواية «زينب» التي كتبها محمد حسين هيكل عام 1199. يقول. «على أن قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج كما عرفت قريتي، ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الري، ولم تجرب بول الخيل يصب في الأفواه، ولم تصرف قرية زينب زهو النصر وهي تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة والحكومة، وتنتصر لبعض الوقت، وزينب التي لم تكن أبدا على الرغم من كل شيء جميلة كوصيفة لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمها باكية، كما صنعت وصيفة [24].» وما وجهه الشرقاوي من نقد لرواية هيكل صحيح، وإن لم ينجح في وضعه ضمن سياق بنائي في روايته، إذ يضعه على لسان صبي لا يرتفع إلى مستوى هذا الإدراك، ويقدمه سردا في تقرير طويل. والحق أن رواية هيكل تضمنت مشاهد ومواقف قاسية، للفقر والقهر وفساد الإدارة بالرشوة والعبث بالواجب. ومع هذا فان الفرق بين المجتمع في الروايتين، كما يرجع إلى الفرق بين هيكل والشرقاوي ثقافة وانتماء، فان

جانبا منه يرجع إلى الفرق بين مجتمع أوائل القرن العشرين، ومجتمع منتصفه.

إن عنوان الرواية الأولى «الأرض» يحدد بؤرة الصراع، وطرفاه الباشا الإقطاعي، تؤازره أجهزة الدولة، والفلاحون. والرواية تحدد المكان بقرية، والزمان بوزارة حزب الشعب التي استولت على الحكم بعد انتخابات مزيفة، يرفضها الفلاحون الذين أعطوا أصواتهم لخلفاء سعد زغلول، زعيم الكادحين، وقد اتخذ الكاتب من موضوع شق طريق إلى قصر الباشا، وما يستلزم من نزع ملكية بعض الأراضي الزراعية المملوكة لفلاحين فقراء، محورا يدور عليه الصراع، بث من خلاله رؤيته للقوى الاجتماعية الصانعة للمستقبل، وهي الفلاح العامل في الأرض، المالك لهذه الأرض، المدرك لعلاقته العضوية التكاملية مع سائر الفلاحين، وقد ألح الشرقاوي على هذا المعنى في رواياته الثلاث، وهو في «الأرض» في أقصى حالات التوتر، الذي يقارب الافتعال، لان يكن افتعالا مقبولا-نسبيا - لأنه«مدهوس» في سياق التوتر العام المتصاعد للأحداث، وهو ضروري لتكوين الهدف في رواية هي رسالة، وتعليم أيضا، أو تبشير، مثل كثير من روايات الواقعية التفاؤلية. أما في «قلوب خالية» فهذه الجماعية تبرز في سياق أقل افتعالا، إذ ترتبط بحادث استفزازي وقتي أو مرحلي. عند محاولة نفي «غانم» إلى الطور فان «الكفر» كله يقف ضد الحكام المحليين، ويعمل على إنقاذه من مخالبهم، القرية كلها بما فيها النساء، وحتى خصوم غانم أنفسهم. أما في «الفلاح» فقد أصبح الكاتب أكثر تمرسا بأساليب تطوير الفكرة، وتحريك وجدان القارئ إلى الهدف دون مصادمته بمناقضة الواقع بدلا من مشابهته. كانت القرية منقسمة بين خلفاء البكوات وأتباعهم، والقوى الفلاحية الصاعدة، قد وضعها الشرقاوي في إطار التنظيم الحزبي الوحيد المعلن في مصر إبانها (عام 1965 وهو الاتحاد الاشتراكي). وهناك كثرة مسكوت عنها، أو منصرفة عن الاهتمام بالصراع المعلن من خلال اجتماعات اللجان، ولكن هذه الكثرة تتحول من الصمت إلى المشاركة الفاعلة بعد القبض على عبد العظيم الفلاح، وعبد المقصود ناظر المدرسة. وموقفهما الواعي وعملهما لمستقبل القرية، ومحاربة الفساد في إدارتها الحكومية وتنظيمها الحزبي واضح لا لبس فيه. هنا تحرك الطلاب، والطالبات، وانضم المتردد، وتحرر

الخائف من خوفه، فتحققت الجماعية (النسبية) في صورة مقنعة، أو ممكنة.

إن (الجماعية) كقيمة عملية يتطلبها نظام الزراعة في الريف، كما يتقبلها نظامه الاجتماعي القائم على الوحدات العائلية المرتبطة بالصلات القرابية، وقد استثمر الشرقاوي هذه الأسس القائمة وضخ فيها المعنى السياسي والفكر الاشتراكي التقدمي، حتى جاوز جماعية الإنسان إلى جماعية الطبيعة أو المحاصيل. فأراضي التجميع الزراعي تعطي محصولا أجود من تلك التي انفردت.

وتبرز الأرض، أو ملكية الأرض كقيمة ثابتة في الرواية الأولى، فهي التي تحدد أقدار الناس في مجتمع القرية، ودرجة تأثيرهم، فالأرض هي القوة، وهي الشرف، والشرقاوي ينظر إليها كقوة مجردة مفردة، قوة مادية ورمزية أيضا، لدرجة أن يفرض الضياع على «علواني» الأعرابي، و «خضرة» ضائعة القرية المتهنة، لأنهما لا يملكان أرضا، في حين يسبغ القيادة والبطولة على شخصية «عبد الهادي» وهو لا يملك أكثر من فدان ! ! ! وتأثيره في القرية أقوى من عمد أفندي، وهو متعلم، ومالك للأرض. ويبرز الدين في المجتمع الريفي كقيمة عظيمة التأثير، ولكن الشرقاوي يختار لتجسيده النماذج السلبية المتخلفة التي تعيش على خيرات أهل السلطان وفضلات أهل الثراء.

إن امتداد الاستهانة لا يصل في القرية إلى الموقف من الدين كعقيدة أو عبادات، فليس صحيحا بالقياس إلى أسس بناء الشخصية الريفية مهما كانت متمردة، أو شديدة الثقة في العلم، مؤمنة بالعلاقة الحتمية بين السبب والنتيجة، أن تقول: «قوم يا خويا قوم اخبط لك ركعتين، يمكن تلاقي شغلة، يمكن ربنا يطلع القطن بدري ويجري منه الدودة. خلينا نهيص»[25]. إن الفلاح لا يتكلم وفق هذا التصور، هو يعرف أن صلاته لا تقاوم الآفات، ولا تعجل بنضوج الزرع، وأنها حق لله سبحانه قد يهمله ولكنه لا يجاهر بالاستهانة به، أو ينكره. إن الكاتب هنا يفرض تصوره الذاتي المسبق، ساقته رغبته في تعميق مجرى الواقعية في روايته الأولى إلى الإغراق في محاكاة متخيلة أو محتملة لشخصيات منفلتة عن جسم القرية، يمكن أن تكون، ولكنها لا تأخذ المكان المؤثر الذي وضعها الشرقاوي فيه. ومثل هذا يقال

أيضا عن شخصية المتعلم ومنزلة التعليم في مجتمع القرية، ومحمد أفندي-معلم القرية-شخصية غير محبوبة، جمع بين البخل والجبن، وليس له موقف محدد من الصراع الدائر في القرية، هو صورة من صور البرجوازية الصغيرة التي يتوزعها القلق وأحلام التعلق بأذيال الأقوى والأثرى، وقد ساقه هذا إلى أن أضاع أموال القرية وأسلم أرضها غنيمة للباشا، لقد وضع ختاما سيئا لكل شيء، بما فيه زواج وصيفة، ولكن أحدا من القرية لم «يقيم» شخصية محمد أفندي على أساس ما يمثله اجتماعيا، أو شخصيا، لقد جاءت الاستهانة بما يمثله ثقافة. إن «الأرض» رواية هدم وليست رواية بناء، رواية معارضة لا تستند إلى فكر أو تنظيم يمتلك البديل، فاعتمدت على غريزة البقاء وحق الدفاع عن النفس. والسخرية والتهكم من الخصوم ميراث تاريخي للمعارضة العاجزة عن ممارسة التغيير، ولها تاريخ في لغة الهجاء السياسي في مصر. وقد استمر الشرقاوي أن يفك عقال شخصياته الجامحة أصلا بدوافع عجزها، حتى أن أحدا منها لم يحقق هدفه الممكن، كعجز عبد الهادي عن الزواج من وصيفة مع أنهما متحابان موعودان، وهذا يعني أن الشرقاوي لم يخطط لبناء شخصياته بالوضوح والحسم المطلوبين لصنع رواية متقنة، لكنه قدم رواية ذات ضجيج وجرأة كرسام كاريكاتير، تستمد رسومه جاذبيتها من مبالغتها في تصوير الواقع. وفي «قلوب خالية» نجد السخرية أكثر توفيقا في موقعها، ومن مصدرها ومنتهاها. ففي كفر الأشوح ضحكت القرية طويلا من قول مرسي فتح الله «الأتربة» بدلا من التراب، كما صور القرية رافضة بأسلوبها الساخر لتبرج أسرة محمود أفندي عزب، ومن التفاصح المفروض على البيئة الساذجة، ومن «محجوب» المتاجر بفتيات القرية في سعار الحرب، ومن محاولات الثراء بالتجارة في التبن. «ويظل كفر الأشوح قائما معتزا بخصائصه وملامحه الريفية الأصيلة كما صورها المؤلف» [26].

إن الرواية الواقعية، نقدية كانت أو اشتراكية، هي في صميمها رؤية اجتماعية، وتحليل لعينة من الحوادث أو الشخصيات صادقة التمثيل للمجموع-وليس للجميع-وإن كان هذا الصدق لا يحرمها الخصوصية والتميز. إن هذا يعني أن يكون الكاتب مدركا بعمق لطبائع شعبه، متصلا بضميره، واعيا وعيا محايدا بسلم أولياته من ناحية القيمة، وعيه بأصول طبقاته

ومشكلاته، والصورة التي يتوق أن تصير إليها أموره. وقد تحفظ الشرقاوي في «الفلاح» على كثير من أفكاره الجامحة، دون أن يتراجع عن أصولها، ككاتب له موقف، لكن فورة الشباب واتساع الهوة بين ما هو كائن وما يدعو إليه يفسران لنا هذا الجموح. وقد رأينا كيف تدرج في تطوير الوعي الجماعي بشكل أكثر تقبلا عنه في «الأرض»، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية المثقف في القرية. فعبد المقصود أفندي في (الفلاح)، له تاريخ حافل بالنزوات، حين كان طالبا في المدينة، وبعد أن أصبح مدرسا في قريته، لكنه الآن وقد صار كهلا، ومنذ سنين أصبح شيئا آخر، يحظى بالتبجيل، ويخطب في المسجد كاشفا عن الوجه المضيء لعقيدة الإسلام، وفي سيرة الرسول عليه السلام، لا غرابة أن تتحرك القرية لمناصرته، وفك اعتقاله، تماما مثل عبد العظيم، الفلاح، وكأننا معهما بازاء مقف فلاح، وفلاح مقف.

أما الفلاح في روايات الشرقاوي فهو إنسان عملي مادي يستمد غرائزه أكثر مما يفكر، وينحصر في المرئي ويعجز عن التأمل. في «الأرض» عاشت الشخصيات جميعا على الأرض، لم يتطلع أحد إلى الوجود الواسع والطبيعة الملونة، إنهم يعملون باندفاع، بغرائز المصلحة وحفظ النوع والدفاع عن الحياة. فالشخصية الريفية عند الشرقاوي بسيطة لا تعقيد فيها، قد تمكر، وتتخابث، ولكنه المكر الاضطراري السطحي، وهي تميل إلى القسوة، لأن الحياة قست عليها، وتستهين بالنظام والتنظيم، وهي شخصية ثرثارة، كما يتخيل الكاتب طريقة الفلاحين في الكلام، ومن الطريف أنه-على لسان عبد العظيم-سخر أكثر من مرة من الصورة التي يظهر بها الفلاحون عبر وسائل الإعلام: الإذاعة والتلفاز والسينما، والحقيقة أن روايته (الفلاح)، بل رواياته لم تبرأ من ذلك. وهذا الافتقار إلى التأمل والاستجابة لمشاهد الطبيعة سائد في «الفلاح أيضا»، فجميع أوصاف الحقول والجو والأشجار من مدركات الراوي-الكاتب، الذي تعلم وعاش في المدينة، وليست من أبناء القرية ولو على سبيل المفاخرة بما يملكون. [27]

لا بد أن نشير إلى التغير الكبير الذي حدث في تركيب المجتمع المصري وقيمه الأخلاقية، ما بين «الأرض» و«الفلاح»، وأن نؤكد هنا أنه إذا كانت رواية «الأرض» جزءا من عوامل التغيير فإن الخط الذي مضت فيه «الفلاح»

هو ثمرة من ثمار التغيير الشامل، ولهذا كان الفلاح فيها صورة طيبة بعيدة عن المبالغة والفظاعة، حتى الصراع السياسي والاجتماعي في «الأرض»، اختلفت وسائله، وإن لم تختلف درجة عنه في «الفلاح». فأين الربط بالحبال وحلق الشوارب وصب بول الخيل في الأفواه، من اصطناع شهود وإثارة شبهات إدارية وأخلاقية. وقد انتهى الأمر في «الأرض» إلى ضياع جهود الفلاحين، إذ عبد الطريق، وعلى الفلاحين أن يتكيفوا مع الواقع الجديد، أما في «الفلاح» فقد تم الإفراج عن زعماء القرية، وأحيط بمن دبر لهم الوقيعة، ورأينا أجهزة الدولة، والنظام الحزبي، قسمة بين الأدعياء والشرفاء، وانتصر الشرفاء بعد معاناة.

وتبقى (الفلاح) خطوة متقدمة على «الأرض»، وإن جاء تأثيرها الفني في درجة أقل فلأسباب أخرى يمكن استخلاصها، فالأرض صدرت في مرحلة مبكرة كانت الرواية العربية فيها تتأهب للمد القادم، وهي من صناعه، ولم تكن الكتابة عن الريف موضوعا لرواية مشوقة، حتى وان كانت الرواية الأولى «صور ومناظر ريفية». [28] وكان الذوق الأدبي السائد لا يزال يستجيب للتصنع الأسلوبي والزخرفة اللغوية، فجاءت «الأرض» لتغير من هذا كله، ولتجعل من فلاح بسيط يملك فدانا بطلا محبوبا يمثل عالم الحلم بقرية لها وجود حقيقي في حياة أهلها وفي نظر الحكومة، ولتجعل من الثرثرة الريفية لغة لها جمالها الخاص ودلالتها النفسية والفكرية، ولتجعل من الواقع المتردي بالحرمان موضوعا ممتعا يعود إليه القارئ بدوافع من الشوق الروحي ولذة الاكتشاف وحلم الانتصار لإرادة الخير. «الفلاح» صورة أخرى (مكررة) من هذا كله، وهذا التكرار أو التقليد يفقدها الكثير من دهشة المفاجأة، لكنها تبقى خطوة متقدمة لأسباب أخرى، تشاركها «قلوب خالية» في بعضها. فالأرض رواية متجهمة، عاشت انتصارات وقتية يمكن أن توصف بأنها زائفة، لم تغير شيئا أصليا أو أصيلا، بل جاء التغيير الطفيف في سلوكيات عدد قليل من شخصياتها في غير صالح التطور، من زاوية الريف، في حين جاءت «قلوب خالية»، التي تتحرك بين الريف والمدينة، أقل جهامة، وأقل عزلة، رغم أجواء الحرب والغارات والموت والمتاجرة بالأرزاق والأعراض. الخلل الاجتماعي في «قلوب خالية» أشد قسوة وفتكا بالإنسان، وحتى بالقرية (إذا حصرنا الموضوع في الريف)، ومع هذا كان أصحاب القلوب

الخالية من طلبة المدارس، الذين عادوا إلى قريتهم لقضاء عطلة الصيف، بمثابة صلة ممتدة بين الريف والمدينة، وعامل تلطيف في أجواء المعاناة والمناقشات الفكرية. وقد طور الشرقاوي رؤيته للقرية في (الفلاح) تطويرا جديدا، لم تعد ذلك التكوين السكاني المعزول الذي لا يدري عن عام المدينة شيئا، ولا يتوقع منها إلا الشر والظلم، كما في «الأرض». والقرية ليست ذلك المصدر المورد للتلاميذ والخدم، يذهبون إلى المدينة ليعانوا التغير، ويندمجوا بدرجات متفاوتة في بحرها الهادر، كما في «قلوب خالية». إن «الفلاح» تقدم المنظور الجديد، الخلية المنتجة، المتصلة بفكر العاصمة، والمؤثرة فيه أيضا، والتي تعرف كيف تدافع عن حقها، ليس بتجاوز القانون، بل بإعماله وإلزام الآخرين به.

لقد احتفظت (الفلاح) بكثير من الشعارات السياسية، وتضمنت عبارات مطولة من «الميثاق»، [29] وأقامت حوارا بين فلاح وصورة عبد الناصر الملصقة على باب مقر الجمعية التعاونية، ولكن عناصر الواقعية التفاؤلية تجاوزت هذه الومضات الدعائية المباشرة التي لم تكن في صالح الفن الروائي، وهذه العناصر المتفائلة منتشرة في الرواية انتشار الخلايا الحية في الجسم العفي، بدءا من الروح الإيجابية الناقدة التي يجتازها بها عبد العظيم شوارع القاهرة، وما يمثله ابنه الطالب بكلية العلوم، التائق إلى التخصص في الذرة، فضلا عن أنه أقنع الكاتب الاشتراكي بأهمية العودة إلى القرية وتجديد علاقته بها، فهذا سيعلمه الكثير، كما أنه أعلن انتهاء عصر الخادمة الريفية بهذا الحوار البازغ في دلالته بين المثقف والفلاح:

- ما تشوف لنا خدامة ؟

- -ما عدش فيه حاجة اسمها خدامة.

- -قصدي شغالة !

- يا سيدي المصنع ما خلاص حد من بنات البلد، ولا بنات الناحية كلها محتاج للشغل في مصر.. كل حي يخدم نفسه، وإلا شغلوهم بالساعة زي بتوع بلاد بره»[30]. ويتراسل التجميع الزراعي، مع تصنيع الريف، فترتفع قيمة العمل والنظام والالتزام بالمبادئ، ويظهر الفرق بين عبد المقصود أفندي ناظر المدرسة وعضو الاتحاد الاشتراكي والجمعية التعاونية وأبوه الذي عاش تابعا ذليلا في أرض البك لا يجرؤ على أكثر من جلوس القرفصاء

على سلم القصر. ويتأصل الاختلاف بين مصائر جيل عن جيل بعده، باختلاف، أو تطور الشخصيات. إن الشخصيات في «الأرض» وفي «قلوب خالية» تعاني حالة من الثبات، يسميها النقد أدبي «شخصيات جاهزة» [31]، مع أن المدى الزمني في «الفلاح» أقصر منه في الروايتين الأخريين، وصحيح أن الكشف عن «الصورة الأخرى» أو السابقة لهذه الشخصيات أخذ طريقة السرد والتقرير وليس «الفلاش باك»، أو استعادة صفحات من الماضي على سبيل التذكر في زمان آخر (فيما عدا عبد المقصود أفندي)، ولكن مع هذا وضع الماضي في مقابل الحاضر فكشف عن روعة المستقبل، هذا ما يدل عليه التحول في شخصيات عبد المقصود أفندي، وإنصاف، وهلالي الخفير، وعدلي بن عبد الواحد.

- لقد صنعت روايات الشرقاوي الريفية تيارا زاخرا كان يترقرق من قبله كالجدول الصافي الرومانسي، فاصبح يهدر من بعده كالنيل في زمن الفيضان، وما كتبه أدباء الستينيات مثل: محمد يوسف القعيد، وخيري شلبي وغيرهما، متأثر بدرجة ما بما كتب الشرقاوي. وهنا تجدر الإشارة إلى الرواية الإيطالية «فونتمارا» التي كتبها انياتسيو سيلونه (ترجمها عيسى الناعوري عام 1963). ومؤلفها واحد من أبناء قرى الجنوب الإيطالي الجبلية، وقريته تشبه قرية الشرقاوي في «الأرض» مع اختلاف في الطبائع و«أساليب خداع السادة للبسطاء من الفلاحين، أما مشكلة الماء، ورجال الدين، وجماعية العمل، والعلاقة المتوترة بين المدينة والقرية، فقد سبق إليها فونتمارا، وإن لم يكن هذا طعنا في مقدرة الشرقاوي على تقديم رواية صادقة التعبير عن بيئته الخاصة، أو «رؤيته» لهذه البيئة الخاصة.

روايتان عن الرواية والدعاية

ويمكن أن نفتح رواية «عرزال حمد السالم» مجالا لموازنات متنوعة عن الأيديولوجية والفن، وعن القيم والتغير الاجتماعي في البيئات الريفية العربية، وعن رواية العادات والتقاليد، وجوانب فنية واجتماعية أخرى يمكن أن تثيرها هذه الرواية. كتب عادل عبد الجبار روايته (عام 1979) عن حوادث جرت في بغداد، وامتد أثرها إلى الريف العراقي صيف عام 1963، بعد انتهاء حكم عبد الكريم قاسم، وتولي عبد السلام عارف، وبدء مقاومة

التنظيمات البعثية لحكمه، باعتباره يمثل ردة عن المبادئ التي يعتنقها. وليست هذه الرواية فريدة في بابها، فقد سبق عبد الرحمن الشرقاوي الذي ألف روايته «الأرض» يعارض فيها حزب الشعب الذي ألفه صدقي باشا ليزيف من خلاله الرأي العام المؤيد لحزب الوفد، وكذلك نجيب الكيلاني الذي ألف روايته «في الظلام» عن اضطهاد الإخوان المسلمين وروايته الأخرى «رأس الشيطان» عن نفس الفترة والموضوع الذي ألف الشرقاوي من أجله رواية «الأرض» مع اختلاف في الرؤية والبناء الفني بالطبع. هذه روايات «سياسية» سبقت تجربة عادل عبد الجبار في «عرزال حمد السالم»، وستبقى المشكلة الأساسية في هذا النوع من الروايات السياسية هي إغراء الشعارات وجهارة الصوت السياسي بدرجة ترتفع به إلى مستوى الدعاية، ومن ثم تنخفض بالفن إلى مستوى الشيء المضاف أو الملصق الذي يمكن الاستغناء عنه. من حق الكاتب أن يقول رأيه الذي يعتقد، بل أن يمارس الدعاية لهذا الرأي، ولكن من حق الفن الروائي أن تحترم أصوله، ومن حق القارئ أن يشعر بحرية التلقي، من خلال المتعة النفسية والمهارة الذهنية التي تتحول إلى لذة عقلية، وليس إلى مصادرة في الرأي، وإلحاح ممل يصل حد المبالغة الممجوجة. إن رواية عادل عبد الجبار زاخرة بالتحليل، بعضه عميق جدا، يدل على اهتمام بالفلسفة، كما أنه رسم لوحات طريفة عن الحياة العشائرية في ريف العراق، وحياة القرى البدوية على حدوده المشتركة مع سورية والأردن، وفي مقابل هذا رسم صورا للحياة في العاصمة-بغداد-تقوي الإحساس بتلك الحياة الفطرية القوية في الريف والبادية، ولقد كانت هذه الرواية خليقة بان تكون عملا متميزا من رواية العادات والتقاليد، لولا أن الكاتب دفع إلى سياقها بصفحات، يمكن الاستغناء عنها، من الدعاية السياسية، ولقد أراد لبطله منذر سعيد-ابن المدينة وطالب الجامعة-أن يعيش في القرى النائية على حافة الصحراء، وأن يخالط البدو، وأن يكتشف من خلال هذه المخالطة عناصر القوة والنقاء وميراث الشهامة والبذل في هؤلاء «العرب»-كما يسميهم-، وأراد من بطله هذا أن يقع في الحب، حب فتاة من الريف جميلة ساذجة، جمال الفطرة وسذاجتها، وأن يعرف، فنعرف من خلاله، بعض غرائب الحب وتقاليد الزواج العجيبة في البادية، وبين العشائر، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن يكون منذر سعيد هاربا من

العاصمة، مطاردا، محكوما عليه بالإعدام، بسبب الردة العارفية، كما يقول الكاتب. إن أسبابا لا تحصى يمكن أن تحمل شابا على هجرة المدينة إلى الريف، ومنها الحب نفسه، ومنها الثار-بغير السبب السياسي-. فإذا كان القصد الآخر هو هدف الكاتب، أي تصوير البطل العقائدي الحزبي، ومعاناته في سبيل المبدأ، وتضحياته، فها هنا نرى أي الرواية لم تكن-والحالة هذه- بحاجة إلى هذا الحشد من قصص الحب، ومشاهد القتل، والمغامرات على الحدود، وكلها أو أكثرها يعود إلى أحداث اجتماعية وعشائرية وشخصية قديمة، وليس ثمرة مباشرة أو غير مباشرة للحدث الذي يتذكره الكاتب بين حين وآخر، فيدفع به إلى دائرة الضوء دفعا إراديا يتعلق بهدفه من الرواية، وليس تركيبا عضويا على ما مضى من طبائع أشخاصها، وما صنعوا من سلوكيات.

منذر سعيد لم يغادر السنة الأولى في كلية التربية، ولكنه عضو في كلية التربية، ولكنه عضو في الحزب، على مستوى مؤلف الرواية، الذي تجاوز في تعلقه بحزبه الإيمان بالرأي إلى الوجود نفسه: «إنه موجود، موجود لأن الحزب موجود، ولأن المناضلين لا يزالون على الدرب» [32] و«عليه أن يصنع مصيره بنفسه، لأن مصيره هو الحزب وبقاؤه يعني بقاءه أو زواله هو. هذه مسألة لا تحتاج إلى مراجعة»[33] ، وإذا كان الإنسان الفرد صانع قدره، وصانع كل الأشياء، «فالأقدار مجرد عذر يتقدم به الضعفاء ليبرروا ضعفهم. القدر هو-إرادة الإنسان. وإذا فإن منذر سعيد يصل إلى الاقتناع بمقدمة، ونتيجة: «أننا ضحايا وضع تاريخي، ولكي لا نكون ضحايا علينا أن نتحكم في مسار التاريخ، علينا أن نناضل. [34] هكذا أراد الكاتب لبطله أن يكون على هذا المستوى من ترديد الشعارات، والوضوح المتوتر، والمبالغة التي تصل إلى التحكم في مسار التاريخ، كما يصل الكاتب نفسه إلى وصف بعض رواد المقهى من «رجال الأمن وبعض العناصر الرجعية» بأنها «تحقد على جميع المناضلين في هذا الكون»[35]، ولكن منذر سعيد سيعرف الحب من أول نظرة، وسيفقد قدرا من حذره لهذا السبب، وسيغامر ويبكي ويعرف الأرق في سبيل الحب، لكن هذا كله في اعتبار المؤلف الذي يصنع بطله وفق مواصفات يراها تحكم «نفسية البعثي الثائر العقلاني والعاشق العاطفي في آن معا»، والكاتب لا يريد لنا أن نقع في خطأ اعتقاد بأن البعثيين

جميعا صورة «طبق الأصل» من منذر سعيد. إن السياق الخاص لكل منهم موجود متميز، ولذا «فانهم منسجمون في الواقع من خلال إكمال أحدهم للآخر، متوحدون في الوسيلة رغم السياق الخاص بكل منهم». [36]

هذا هو الجانب الذهني المفترض في الرواية، ولكنه ليس نقطة الضعف الوحيدة، حتى وإن اعتبر السبب الكامن وراء بعض العيوب الفنية، كالاستطراد، والتفريع، والإسراف في الحوار الذي يثرثر بالمألوف من الكلام ولا يكشف عن جديد. إن حكاية مالك وسليمة قد احتلت ستين صفحة، قد تكون كشفت عن أحد أسباب تعلق سليمة بمنذر، وظروف زواجها من العجوز مرهون، وعن بعض سلبيات النظام العشائري وارتباطه بالإقطاع، ولكنها عملت (مع غيرها كحكاية زواج سالم الحمد أو اختطافه لزوجته، وحب حمد السالم لزكية) على تشتيت الاهتمام، وإبطاء الحركة، وليست هذه الرواية من نوع الحبكة المفككة، إذ تكون بالضرورة ضد البطل المتميز، وضد الشعارات والمبالغات، لأن رواية الحبكة المفككة تصور حركة الحياة اليومية في نسقها المألوف، دون أن ترتب أحداثها على أسس من المنطق أو العلية. لقد كانت هذه الرواية حرية بان تكون عملا نادرا، لأنها طرحت صيغة ثلاثية لم يسبق إليها: المدينة-الريف-البادية، في علاقة متفاعلة من خلال خبرة مباشرة وحدث مشترك، ليس من الضروري أن يكون هدفا مشتركا، وتباين وجهات النظر حول الحدث ترتكز على موروث من سوء الرأي المتبادل بين المدينة من جانب، والريف والبادية من جانب آخر، ثم تبدأ دائرة أخرى من سوء الرأي بين الريف والبادية. وهذا كله مسه الكاتب بطريقة بارعة، سياقا وتصويرا، ولم يلحقه من رشاش الهدف الدعائي السياسي إلا القليل المفتعل الذي يمكن تجاوزه.

لقد طرحت الرواية بعض القضايا الاجتماعية الجادة في الريف والبادية، مثل مشكلات الإصلاح الزراعي، وكيف أفسدت الرابطة العشائرية عملية توزيع الأراضي الزائدة على المعدمين «ص 194»، ومثل المقابلة بين طبائع الريف وطبائع المدينة والصلة بالطبيعة، بل صلة الفرد بنفسه: «في بغداد الأشياء تختلف كثيرا عما هي عليه هنا، في بغداد على المرء أن يعيش كما يعيش بقية الناس، هنا، في الريف، في البادية، حين يواجه المرء أحزانه فإنه يغني، يذرف تلك الأحزان. يرميها مع الآهات في أغانيه، أما في بغداد

فان الإنسان لا يجد أمامه غير الخمر. الخمر تعطيه الشجاعة على الغناء، الصراخ العويل، ربما في أي مكان يختار، انه لا يمتلك الشجاعة التي تجعله قادرا على الغناء وهو في كل قواه العقلية»[37]، ومثل العلاقات العشائرية، وما يكون بين العشائر في الريف من أحلاف وخصومات وحروب، قد تشمل مناطق واسعة، وتؤدي إلى استئصال أسر بكاملها، وتستمر إلى سنوات، وهذا موضوع يستحق أن يهتم به كتاب الرواية في البلاد التي لا تزال العشائرية مؤثرة في كتلتها السكانية، أما الحب بين أبناء العشائر فهو حكاية أخرى يمكن أن تكون مجالا لرؤى وتحليلات وموضوعات أدبية مشوقة وعميقة، انه ليس محكوما بحالات التحالف أو العداء بين العشائر وحسب، ولكنه محكوم بالصلة القرابية أيضا (وقد اصطدم حب حمد السالم وزكية- وهي من عشيرة أخرى ليست معادية لعشيرته-بحاجز القرابة، إذ كان عليه لكي يتزوجها أن يقنع ستة رجال من أبناء عمها بالتخلي عنها، في حين أن كلا منهم كان يريدها لنفسه، وأن كلا منهم لم يكن مستعدا للتنازل عنها للبقية، ومن المتوقع أن يكون العرض مبتدئا بأكبر أبناء العم، ولكن الأصغر كان جاهزا للوثوب على هذا التقليد لأن الفتاة جميلة، مما جعل زواجها المحتمل بأي من هؤلاء الستة يعني قيام مذبحة بينهم. ومن الغريب أن هؤلاء الستة «ظلوا على تمسكهم بالزواج من زكية، حتى بعد أن تزوجوا جميعا، لتكون الزوجة الثانية ! ! وهكذا يمكن أن تبقى زكية معلقة لا يجرؤ أهلها على تزويجها خارج العشيرة، ولا من أبناء العشيرة، طالما تمسك أبناء العم المباشرون بهذا الحق الذي تحميه الأعراف، إلا أن يتنازل أبناء العم (بالفلوس) أو بوساطة أهل الخير، وهذا مجرد احتمال. وهكذا ظلت تبادل حمد السالم حبها الصامت أربعة عشر عاما، ولم يتحول الحب إلى زواج إلا بعد الفرار من المنطقة كلها، لدافع آخر، وهو الهرب من مطاردة السلطة، فجاء هذا حلا لمشكلة الحب المعقدة. ! ليس أمام تعقد مشكلة الحب بين أبناء وبنات العشائر إلا اختطاف المحبوبة، التي تكون قد أعطت موافقتها على أن يخطفها حبيبها [38]، ولكن هذا لا يحل المشكلة، لأن العلاقة بين الفرد وعشيرته قوية، بدرجة تجعلها مسؤولة عن كل تصرفاته، فأخطاؤه محسوبة عليها، والاعتداء عليه ولو كان مخطئا هو اعتداء عليها أيضا. وفي «عرزال حمد السالم» يقدم حمد نفسه وصفا مؤثرا: هو إحدى اللوحات

النادرة في هذه الرواية لزواج أبيه بأمه بعد الاختطاف. كان بين عشيرة الحبيبين خلاف نسبت أسبابه: مجموعة أغنام أو مرعى، أو بئر. ثم جاء الحب «ولم يكن أحد من أبناء عشيرتنا ليمانع في أن يختطف أبي الفتاة ؟ ويأتي بها سبية إلى مضارب عشيرتنا .. . لكن أبي لم يكن يريد إهانة الفتاة التي يحب، كان يريد أن يتزوجها معززة مكرمة» ولما كان لا سبيل إلى الزواج إلا بعقد الصلح أولا بين العشيرتين فقد ذهب الرجل إلى رئيس عشيرته وفاتحه في الأمر، «قال له أن عليه أن يعقد صلحا مع بني أركان لأنه يحب إحدى بناتهم ويريد الزواج منها» ولم يقل له رئيس العشيرة شيئا، بل سحب مسدسه من حزامه يريد إطلاق النار عليه، لكن أبي سحب بندقيته هو الآخر وأطلق رصاصا فوق رأس الشيخ وتراجع بسرعة، وانطلق بجواده إلى مضارب العشيرة الأخرى، لكنهم رفضوه أيضا، واعتبروه جبانا وخائنا لشروط الرجولة بين أبناء الصحراء، وطردوه من مضاربهم شر طردة»[39]. وهكذا هام على وجهه في الصحارى، ليعود ذات ليلة، خلسة، ويختطف حبيبته، ليهيم معها من جديد في الفيافي والوديان، يتوقع المطاردة، والاقتناص في أي لحظة. لقد كان في استطاعة الكاتب أن يبسط قصة هذا الحب، أو أن يفعل ما صنعه بالفعل من عناية بحكاية زواج سليمة من مرهون، على ما بينهما من فروق، ولكن لا ليجعل من هذه الحكايات أدوات للتشويق، لمجرد التشويق، أو حتى للكشف عن طبائع الحياة الاجتماعية والعلاقات العشائرية في الريف والبادية، ولكن ليرفد بها قصة الكفاح السياسي الذي وقف منذر سعيد حياته عليه. إنه لو فعل لأمكن أن نحصل على رواية فنية بالمعنى الحقيقي، وأن نرى-بالبرهان التصويري-كيف أن الشك والمطاردة والقسوة تفسد الحياة الخاصة، مثل ما تعوق الحياة العامة وتفسدها، وأن نظام الحكم الفاسد، هو بطبيعته، دعم لحياة اجتماعية قاسية وفاسدة، وأن مواجهة هذا الحكم وتغييره هو تغيير للمجتمع أصلا، وفي صميم علاقاته وقيمه. وفي نهاية الرواية انتصر عادل عبد الجبار للحب، وللأمل، وللنضال السياسي، حين أزاح عوامل الانحراف والتعويق عن طريق العاشقين، ولكن هذا جاء كتخطيط مرسوم وليس كتطور طبيعي، تحمله أمواج الحياة المتدفقة في تيارها المستمر، الحر، المحكوم بقوانين الحياة، وليس بإرادة فرد، أو أفراد.

ويكتب نبيل سليمان رواية «ينداح الطوفان» فتلتقي مع «عزرال حمد السالم» في أكثر من صفة، أو قضية فنية مثارة، مع اختلاف الموضوع، وليست المزاوجة بين خطى الحب والنضال السياسي مما يعد مشتركا بين الروايتين، فجميع الروايات التي تمجد الكفاح الوطني، أو تصور الصراع السياسي لا تزال تحرص على اختراع قصة حب، لأسباب لا تخفى، فباستطاعة قصة الحب أن تجدد عناصر التشويق، وتقوي الحبكة بتجميع أطرافها، وتعمق الإقناع بإنسانية الشخصيات وواقعية سلوكها في الرواية، فليس بمتصور أن تكون حياة الفرد أو الجماعة كلها، من بدايتها إلى النهاية، في ليلها ونهارها حربا أو صراعا مهما اختلفت وسائل الحرب أو الصراع. ومهما يكن من أمر الحب في الروايتين فانه في «ينداح الطوفان» أزهى لونا، وأكثر تنوعا، وألصق بموضوع الرواية، أو-بلغة النقد-كان الحب عنصرا بنائيا مؤثرا في الحوادث والشخصيات، فعالا في تطوير الحبكة، كما سنرى، ومن ثم لا يقاس به حب منذر وسليمة، أو حب حمد وزكية، وما صورة واحدة تقريبا. أما أوجه الاشتراك فأولها أن الكاتبين انطلقا في تشكيل الموضوع الروائي من موقف سياسي، وعقيدة حزبية، والرواية بهذا رواية دعائية، أو رواية إشادة، أو رواية تعليم، والجوانب الفنية فيها لا تمثل أكثر من حامل لوسيلة الإيضاح، أو لوحة أجيد تكوينها لتحمل «الملصق» المقصود في أحسن الأحوال، ولعله ليس من المصادفة أن العقيدة الحزبية واحدة في الروايتين، برغم اختلاف الإقليم، والبيئة المختارة ذات طبيعة متميزة فيهما، فالعرزال تجري في منطقة نائية، من الحدود العراقية، بين الريف والبادية، أما «ينداح الطوفان» فتجرى في قرية، أو ضيعة سورية، تستوطن بعض المناطق الجبلية، القريبة أو التابعة لمدينة اللاذقية، في أقصى الشمال، توشك أن تكون حدودية أيضا، وإن لم تتدخل هذه الصفة في موضوع الرواية، بل كان يوصف الرجل من تلك القرية بأن «جبلي»، يقصد أهل الجيرة في المدينة القريبة، مع أنها تدعى «جبلة» أن يذموا أهل الجبل بخشونتهم وتواضع حالهم، وجهلهم. وتشترك الروايتان في اختيارهما لفترة زمنية مضى عليها نحو عشرين عاما (عند صدور الروايتين). وقد أثبت عام 1963 في كل منهما على حدة، لما شهد هذا العام من محاولات انقلابية عسكرية ذات طابع حزبي، ولكن الطريف حقا أن الكاتبين: عادل عبد

الجبار، ونبيل سليمان قد هجرا العاصمة، وتناسيا القيادات، ورحلا بفكرهما الثوري التقدمي-كما يصفانه من خلال شخصياتهما-إلى البوادي والجبال، واستقرا به بين بسطاء الريف، يرقبان كيف تنغرس المبادئ في الأرض البكر، والنفوس الغفل، وهما بهذا يقرران أن أول واجب على أصحاب المبادئ، وأهل الجهاد السياسي، أن يذهبوا إلى الريف، ليفتحوا أمامه طريق الوعي والتقدم، وقد قالت كل من الروايتين ذلك، على طريقتها الخاصة. على أنهما اجتمعتا على أهمية أن تكون قيادة التوعية والتوجيه من الريف نفسه، وليست وافدة من المدينة، لأنها بهذا الارتباط المكين بالأرض والناس تستطيع أن تكون أكثر خبرة بالمعاناة والاحتمالات، ومن ثم أقوى تأثيرا. في «العرزال» كان حمد السالم نفسه ابن البيئة الريفية هو صاحب الأثر الأقوى، ولكن نبيل سليمان في «ينداح الطوفان»، مع أن أبطاله الثلاثة من القرية أصلا، يختار «سليمان» ابن طبقة الأجراء، الذي لم يتعلم، ولم يغادر القرية، كي يقود حركة التغيير في القرية من خلال رياسته للجمعية الفلاحية، وهي رياسة اختارها لها أهل القرية بالانتخاب. أما رفيقاه أو من علماه وأثرا فيه ونظما أفكاره الثائرة ضد مظالم الإقطاع والتسلط: أحمد-معلم المدرسة في الضيعة-، ونايف-الابن المنبوذ للإقطاعي من زوجته العتيقة والذي اشتغل موظفا في فرن في بيروت، وحبس بتهمة الشيوعية-، فقد تورطا في الانحراف، إذ سقط المدرس في براثن منيرة-زوجة الإقطاعي-ليوم واحد ولكنه كان كافيا لإفقاده ثقة الفلاحين، وعاش بقية عمره الروائي يكفر عن هذا السقوط العابر ! في حين ختمت الرواية بان قتل نايف زوجة أبيه منيرة-المدمرة، وقبع وراء القضبان يفكر في المحاكمة واحتمالات العفو، وهكذا بقي ضمير القرية النقي، وعقلها الموجه ماثلا في سليمان دون غيره.

أغلب الظن أن حكاية الرواية أصبحت قريبة، فهذه الضيعة الجبلية، تزرع عددا من المحاصيل من أهمها-اقتصاديا-الدخان، يقطنها أجراء وملاك صغار، يتحكم فيهم المالك الكبير أبو إسكندر، لابد من أن يبيعوا دخانهم له، وأن يشتروا كل شيء منه، وأن يعطوا أصواتهم إذا ما أهل موسم الانتخابات لصهره علي بك، كما استقر عرف القرية، وكما أبرم الاتفاق بين علي بك، وشوكت بك المتنافسين على تمثيل الدائرة الانتخابية. فأصوات الضيعة

لعلي بك، ولا يصح أن يجري شوكت بك أي اتصال برجالها، بل لا يصح أن يرسل مندوبا عنه يوم فرز الأصوات، لأن صناديق القرية بجميع أصواتها لن تكون إلا لعلي بك، صهر أبي إسكندر. ولما كانت القرية تعتبر الانتخابات موسما مثل مواسم الفاكهة والزرع فإنها سعت إلى الكسب منها.

وبعد محاولات وتلميحات استطاعت أن تحصل من علي بك على عشر ليرات عن كل صوت، ولكن باب شراء الأصوات ما لبث أن سمح للمنافسة بالدخول، فشوكت بك يعد بعشرين ليرة للصوت، وهكذا ارتفع السعر، وجرى انشقاق-لأول مرة-في أصوات القرية، أمام إغراء «الخمسين ليرة» لعدد محدود من الأصوات، أراد بها شوكت بك أن يثبت لخصمه أنه يستطيع أن يهاجمه في دائرة نفوذه. على أن هذا البيع السري ما لبث أن افتضح، وشهر بالبائعين سرا أنهم شقوا وحدة الصف في القرية، وأعيدت أصواتهم قسرا إلى علي بك، وفي حدود الثمن الذي أعلن عنه !!

لقد ربط المؤلف بين عملية بيع الأصوات، وحكم الانفصال الذي انقض على الوحدة المصرية السورية، ولكن تقصي الظاهرة يدل على أن هذا هو الأسلوب السائد قبل ذلك أيضا، فالريف مقسم بين البكوات، الذين يتوارثونه جيلا بعد جيل، وكأنه ملك خالص لهذه العائلات الكبيرة المتسلطة، على أن طفلا واحدا-أحمد-أصر أبوه على أن يتخطى به حاجز الجهل المفروض، وأن يحلم من خلاله بواقع أفضل يكون به ابنه معلم الضيعة، أول معلم للضيعة، وقد حققت أمنية هذا الأب، وأصبح أحمد يحمل البكالوريا، وعين مدرسا في الضيعة، مدرسا وحيدا لفصل وحيد هو المدرسة، التي تجمع في غرفة واسعة المستويات الأربعة لكل تلاميذ المدرسة. غير أن هذا المدرس، من خلال التفاعل مع آراء نايف الابن المنبوذ للثري أبي إسكندر،-الذي عمل في بيروت واكتسب معرفة بالسياسة والأحزاب-ومن خلال المساندة العملية من سلمان (الذي بقي فلاحا ولم يغادر القرية) يهتم بالعمل الاجتماعي-الجماعي ويعرف أنه سيجد معارضة من أبي إسكندر، لكنه يريد شيئا ملموسا يمارسه الناس ويجنون ثماره الطيبة بسرعة، فيهتدي إلى فكرة تمهيد الطريق بين الضيعة والمدينة الصغيرة «جبلة»، ليتسع لمرور سيارة، وهو يرى أن هذا التواصل السريع بين القرية والمدينة هو الذي سيعجل بتحرر القرية من سطوة أبي إسكندر، ومن الجهل والعجز، والخوف، لأن

العزلة هي أس البلاء. حين نرصد بذور التمرد، أو جذور الوعي، سنجد الكاتب حريصا على إبراز دور القرية الخاص، أهلها بدءوا المقاومة، وإن تكن فردية سهلة الانطفاء. قام أبو سلمان ببيع دخانه خارج القرية، وقام أبو أحمد برفض السخرة وأوشك أن يضرب «أبا إسكندر» نفسه، وتعاهدت القرية على إعطاء أصواتها لشوكت بك، لأنه سيدفع أكثر، مما يمكنها من إقامة مدرسة. هكذا بدأت، لكن الرافد البيروتي، وهو رافد سياسي حزبي، هو الذي أعطى القرية قيادة، وتنظيما، وهدفا. فقد جاء إسكندر بأفكار الحزب القومي السوري، فجاء نايف بأفكار وصفت بأنها شيوعية، ولكنه تحدث بعد ذلك عن البعث وعبد الناصر. ولكن: ما وجه المشكلة في هذه الرواية ؟ إن الكاتب، حر في رأيه وفكره، هذا شيء من حقه وليس تسامحا من أحد، وله أن يدعو أيضا إلى ما يؤمن به أو يراه، ولكنه حين يصب هذه الأفكار أو الآراء في قالب فني، فهنا يخرج الحوار مع العمل الفني من مناقشة الأفكار إلى طريقة طرحها، ومدى مشاكلتها للواقع، وقدرتها على إقناع المتلقي-بوسائل الفن الخاصة-إلى ما تدعو إليه. ومن ناحية أخرى أننا لا نستطيع أن نحصر اختيارات الكاتب بين أنماط مألوفة مقررة، كأن يكون للإقطاعي صورة ثابتة، ولزوجة الإقطاعي جمالها وضعف عفتها، ولواعظ القرية وجهان متناقضان، وللجبهة المضادة التي تقود التغيير وتتصدى صفاتها المألوفة أيضا، والتي تحتفظ لها بنقاء السريرة وبراءة السلوك وإنكار الذات تماما في سبيل الهدف الجماعي. إننا لا نطالب الكاتب بان يسير على هذه «القضبان» الجاهزة كأنه القاطرة المنطلقة تعرف غايتها، ولا نستطيع أن نطالبه بتكسير هذه الأنماط أن كان يراها تحقق هدفه وتوصل رسالته إلى القارئ، والمبدأ الذي نحرص عليه في مثل هذه الأعمال الأدبية الهادفة إلى نقل فكرة أو التوجيه إلى مبدأ ألا تتخلى عن شرط الفن، وهو الإقناع من خلال مشاكلة الواقع، وتصوير الممكن، وليس إملاء الرأي أو رفع الشعار أو التعسف في فرض طبائع وأعمال لا يطيقها المنطق الموحد الذي ينبغي أن يكون المحرك، أو نقطة انبثاق العمل الفني، والمتحقق بتكامل أطرافه وتساندها لأداء هذا الهدف الأساسي الواحد. إن الكاتب حين يبالغ أو يتعسف في فرض العيوب، أو المخازي على بعض شخصياته، دون أن تساعد ظروفها الموضوعية على ذلك أو تتطلبه،

يكشف انحيازه وتحامله، ومن ثم يضعف من الثقة في تقبل رسالته. هذا على مستوى الرأي أو الفكر، أما على مستوى الصناعة الفنية فإن هذه المبالغة المنحازة المكشوفة لا تلبث أن تورطه في مناقضة نفسية، ومن ثم يخوض أسوأ اختبار لمصداقيته وعمق إدراكه الفني، ووعيه بالمجتمع الذي يتصدى للكتابة عنه وله.

هنا نتوقف عند شخصيتين بالذات، تجسد فيهما بحدة تعسف التصور الأيديولوجي، حين يجمح فلا يكبحه الوعي الفني، ولا موضوعية القراءة للواقع. الست منيرة، أم إسكندر، زوجة الإقطاعي الصغير أو إسكندر، والشيخ جوهر إمام القرية وواعظها. لقد أراد المؤلف ألا يقف عند حدود الشخصية وقدرتها على معايشة الواقع والتأثر به ثم التأثير فيه، وإنما أهمل الإطار تماما، حين أراد أن تكون الست منيرة صورة متدنية لأشنع مثالب البرجوازية، وأن يكون الشيخ جوهر سبيلا إلى مهاجمة الدين، وليس رجل الدين فقط. وفي سبيل هذا الهدف تجاوز طبيعة الشخصية وحدود استطاعتها، وتجاوز ثوابت المجتمع القروي كما صوره هو نفسه في هذه الرواية.

وأيضا.. . ربما يكون من حق كاتب الرأي أن يحيي وأن يجعل شخصياته التي لم تملك من المعرفة إلا القليل، ومن تجربة الحياة إلا الأقل، تشاركه إعجابه بالكولخوز والسوفخوز، وأن تحلم بالريف في روسيا والصين وكولا، وأن يتأوه نايف نشوة بقصب السكر في كوبا، وغرسات التبغ فائقة الروعة هناك، وأن يلحظ الفرق بين أن تبدأ الثورة من فوق وتعيش كذلك، وأن تكون من تحت (على الطريقة الروسية والكوبية الخ)، و «أن الثورة التي تنطلق من مقاهي المدينة الثقافية، ومن ثكنات ضباط الملاهي والليالي الحمراء، ليست ثورة الفقراء، وليست ثورة الفلاحين، ولا يمكن أن تمس حياة قريته ولا بالقشور[40]، فكل هذا محتمل من شاب مضطهد في أسرته، آبق من قريته، عاش حياة قاسية في مدينة لاهية (بيروت) يمكن أن يتعرف على هذه المظاهر «اليسارية»ج من خلال المخالطة أو القراءة المبسطة، ولكن، هل في استطاعته، وهل يتيح له موروثه الروحي وقدرته الثقافية أن يقنع أحمد- وهو متعلم نسبيا أكثر منه-بأن يترك الانتساب إلى الجامعة ويتثقف من خلال العمل بين الجماهير؟ بل هل يتحمل مستوى أحمد مناقشة المذهب

المادي «الذي قرأ عنه» ؟ وهل يحتمل سياق الرواية أن تسخر من خلو المادة، وخلو الروح أيضا ؟ في كل هذا يتحدث الكاتب نيابة عن شخصياته، ويندفع في الإفضاء بذات نفسه بطريقة غير فنية، لأنها مجرد طريقة تعليمية لم تعد مقبولة حسب اعتبارات الأسس التربوية الحديثة. ويصل التعسف مداه في اختيار الشيخ جوهر، واعظ القرية وأمامها، لتتجسد فيه كل الرذائل، وليكون نقيضا بغيضا لكل ما يؤمن به هؤلاء الفتية. إن الشيخ جوهر له نفوذ عظيم على نفوس الناس في القرية، هكذا تقول الرواية، يذكرونه في نذورهم، ويتلمسون منه البركة والدعاء، وينتظرونه في أزماتهم، ويطمئنون إلى مصير موتاهم حين يحضر جنازاتهم الخ.. . وليس ما يمنع أن يكون الشيخ جوهر منافقا، يتخذ الدين ستارا وشبكة يصطاد بها السذج الغافلين، وهذا النموذج الأدبي موجود منذ «ترتوف» [41]، وربما قبله أيضا. والشيخ الشناوي-في أرض عبد الرحمن الشرقاوي-مشهور في هذا الباب، ولكن من شأن رجل الدين الزائف أو المنافق أن يكون متزمتا جدا تجاه «شكليات» التدين ومظهره، فضلا عن أن يكون خبيثا ماكرا لا ينكشف بسهولة، حتى لو أراد الكاتب أن يظهره في صورة «كوميدية» لا تساعد عليها طبيعة العلاقات وطبائع الشخصيات في«ينداح الطوفان». إن الفكرة المتسلطة تفسد على المؤلف تصوره للشيخ جوهر، حتى يجعله لا يعبأ بالصلاة، ويقيم مع الست منيرة علاقة محرمة لا تتحرز ولا تتخفى، حتى يدخل غرفة نومها وهي مضطجعة بلا كلفة-كما تقول الرواية-ويغلق الباب خلفه، وحتى يريها من الحب أفانين ترضيها، فتجعل عشقه لها ثمنا لسيطرته عل الرأي العام في القرية وتوجيهه لمصلحة زوجها أبي إسكندر، وأبيها علي بك [24]. مع هذا الفساد الصارخ تقول له الست منيرة، وما وحدهما ولا دافع للتصنع: (أعوذ بالله يا شيخي.. . أنا أم أولاد وأنت شيخ الضيعة». ويشير الكاتب إلى العلاقة «التاريخية» بين الشيخ جوهر وأركان البرجوازية، وبداية رؤية منيرة إياه «رأته في بيت أبيها منذ سنوات بعيدة، ورأت أباها يجله ثم رأت زوجها يجله» [43]. والكاتب هنا لا يملك الحس اللغوي الذي يجعله يستخدم الكلمات في دلالتها السيكولوجية والأخلاقية. فالإجلال صفة معنوية، ينبع من الاعتقاد الجازم، وليس في العبارة ما يدل على أن هذا الإجلال مجرد تظاهر أو زيف هدفه استبقاء الشيخ مدافعا عن مصالح

أهل السيطرة، من خلال الارتباط بهم والكسب من ورائهم. ويصور الكاتب صلة العشق بين الشيخ جوهر والست منيرة في إطار وصفناه من قبل بأنه يشين الأدب الهادف وينحط بمستواه إلى المبتذل الرخيص: «لم تكن تحلم في أول أمرها أن يقبل ساقيها، ولا أن تراه ساجدا تحتهما [44].» وتدل استخدامات الكاتب اللغوية على عدم درايته بالمعجم الإسلامي وحدود الاستخدام ودلالاته بالنسبة لبعض تعبيرات معينة، حتى وإن كان الجبل الذي يتحدث عنه تقطنه طوائف معينة، فليس بين المسلمين مهما كانت درجة جهله بآداب الإسلام وأصوله من يقول: «الشيخ يا بني حامل الدين ونائب الرب، يفعل بنا ما يشاء، ونحن ما علينا إلا الطاعة[45]، فليس في عقيدة الإسلام من ينوب عن الرب سبحانه. ولسنا نحب أن نستطرد في عرض هذا الجانب من الرواية الذي أضعف من طاقتها الفنية، فضلا عن تزييف صورة الواقع، بتضخيم نزعات قد تكون فردية أو عابرة، والتعتيم على قوى روحية مذخورة، وجذور تاريخية ضاربة في تربة الحضارة العربية الإسلامية، ومكتسبات عميقة من التجربة الفلاحية الذاتية، وهي ليست في حاجة لأن تجد نموذجها في مزارع القصب الكوبية، أو الكولخوز الروسي، وسيبقى هذا الإعجاب من مزاعم مثقفي المقاهي الذين تهكم الكاتب بهم على لسان نايف.

4 الريف بين اليوتوبيا والرمز

بهذا الفصل تكتمل زوايا الرؤية للريف، لدى كتاب الرواية العربية، دون أن نزعم الإحاطة بكل ما كتب، أو بإمكان تصنيف كل ما أشرنا إليه في حدود هذه الجهات الأربع الرئيسة. إن الواقع، ثم الواقعية بنوعيها: النقدي والتعليمي أو التفاؤلي هما دعامة الفن الروائي، مهما وجه إليهما من نقد، باعتبارهما نوعا من التعلق بالمرحلي أو المتغير[1]، ومع إمكان التسليم بشيء من هذا الاعتراض فقد كانت الواقعية دائما قادرة على تطوير نفسها، بقواها الذاتية القائمة على الإفادة من مناهج العلم واكتشافاته، ومن هنا كانت الواقعية النفسية، والواقعية التاريخية، والواقعية التسجيلية.. . الخ. وإذا كان من المحتم أن نقفز فوق مساحة خالية لم تكن فيها روايات تذكر بذاتها، وهي المرحلة الكلاسيكية، (وير يمكن أن تتوازى عندنا بمرحلة الأدب التقليدي الذي تجسد في مقامات ذات شكل قصصي دون أن تحقق فيها شرائط القصة الفنية) فإن الإشارة إلى اليوتوبيا والرمز يحتاج إلى إيضاح، فمن جانب، قد مضى عصر اليوتوبيا[2]. ويمكن أن ننظر إلى الروايات التبشيرية التعليمية على أنها محاولة مزج بين الرؤية المثالية والتعبير المباشر

عن الواقع. وتواجهنا قضية الرمز، وهو في القصة أو الرواية (وكذلك في المسرحية) يتجه إلى المعنى المستخلص من الشخصيات والأحداث، ولا يعتمد كثيرا على الجوانب اللغوية الصياغية ؛ كما في الشعر حين يستخدم جانب الإيقاع وتراسل الحواس في الإيحاء بالرمز. إن كاتب الرواية عندنا لديه دوافعه الخاصة التي تجعله لا يقدم رؤية مثالية خالصة، كما لا يصوغ رواية رمزية ذات مستوى شعري. إنه يعرف أن «الواقع» هو الحبل السري الممتد بينه وبين قرائه، ومن هنا كان الوقوع على نقطة مناسبة في وسط المثلث الذي يعتبر الواقع قاعدته، ثم يرتفع ضلعاه: البحث عن مثال، بطريق الإيحاء، وليس اللجوء إلى الواقع. ولن يكون الهدف هروبيا، إذ سنجد في مضامين هذه الروايات ما يؤكد اهتمامها وقربها-الشديد أحيانا-من حياتنا الواقعية الراهنة (إبان كتابة الرواية)، وإنما هي في الأعم الأغلب دعوة إلى إعادة بناء المجتمع من خلال الحلم بهذا البناء أو وضع قيمه السائدة على محك الاختبار، في مواجهة القيم المقترحة.

ونحب أن ننبه إلى ثلاثة أمور: أن الريف هو البيئة الأقرب لهذا النوع من الروايات التي تحاول أن تقدم صورة متخيلة، محسنة، لبعض جوانب من حياتنا الواقعية لأن الريف هو الأقرب إلى الطبيعة، والفطرة، ومن ثم تكون الطبائع الإنسانية فيه بعيدة عن زيف المدينة، والمدنية، ويكون إيقاع الزمن الهادئ حافزا للتأمل، فضلا عن أن وطننا العربي تتجلى طبائعه الأصيلة في الريف، لأن الزراعة والرعي هما أقدم الحرف فيه، وهما قوام وجوده الحضاري الضارب في عمق التاريخ. الأمر الثاني هو أن الروايات التي اقتربت من عالم المثال، واستخدمت الرمز في توجيه معانيها قليلة العدد، لا تشكل تيارا مستمرا أو متعدد الروافد. إن الأسلوب الرمزي بطبيعته يحتاج إلى قارئ خاص، والروائي-أكثر من غيره-يسعى إلى التواصل مع الجمهور العريض، على أن الطريقة المثالية، الممزوجة بالرموز تبدو الأكثر مناسبة في نقد أوضاع قد لا يكون نقدها المباشر وفق المنهج الواقعي ممكنا أو ميسورا، كما أن الكاتب قد يرتفع بموضوعه إلى مستوى من التفلسف والعمق، يقترب به من الأداء الشعري المجافي بطبيعته للواقع، وتفاصيله المادية المفسدة للرؤية الكلية العميقة. على أن هناك من أخذ الاتجاه المعاكس تماما، فاستخدم الحكاية الشعبية، واتخذ منها إطارا رمزيا

عاما، طرح من خلاله أفكاره المثالية ورؤيته، وشرح على ضوئها الواقع بكل نقائصه. وقد استدعى هذا العدد المحدود، الذي لا تجمعه صفات مشتركة، ولا يضمه تيار متدفق، أن نتناول تلك الأعمال فرادى، دون ربط، أو تنظير. وأخيرا فان الملاحظة الشاملة لهذه الأعمال المحدودة عددا، أن الضرورات الملجئة إليها لم تكن سياسية، أو اجتماعية، بمعنى أنها لم تتطرق إلى زوايا حادة تستدعي التناول الرمزي، ولم ترسم عالما بديلا هو رد فعل مباشر لواقع لا يمكن التأثير فيه، إنها إذا محاولات تنتمي إلى ما يمكن اعتباره نوعا من الرياضة الفنية، أو التمرد عل الأسلوب السائد، واللعب بالصور والأفكار، وهذا ليس انتقاصا لروايات نبيلة الغاية في استكمال صور الواقع وتجديد الأسلوب، وإنما هو-عكس ذلك-دعوة إلى إبداع لهذا النوع من الروايات، بمستوى أكثر إيغالا في المثالية، وأعلى فنا في استخدام الرموز. إن واقعنا الاجتماعي والفني وتطلعنا إلى مستقبل أكثر إشراقا وقوة يستدعي أن نلعب بالأفكار، وبالصور، وبالأساليب فهذا اللعب الراقي نوع من التجريب، الذي يفتح طريق التجديد.

صح النوم

كتبها يحي حقي (عام 1954 م) وهي قصة قرية مصرية الملامح «راقدة بين الغيطان»، تعيش في عزلة وشبه انقطاع عن المدينة، لا يقف فيها القطار، ولكنها لا تتحسر على هذا، بل تفلسفه، وتخترع له محاسن خفية. نتعرف على طبائع الحياة في القرية من خلال عدد من الشخصيات، تتردد عل مكان واحد هو «الحان»، وتنفرد كل شخصية بحكاية: صاحب الحان، والقصاب، والقزم، وزوج العرجاء والفتى الفنان، وهذه شخصيات القسم الأول من الرواية الذي يمثل «الأمس»، وسنلتقي بهذه الشخصيات ذاتها في القسم الثاني، وعنوانه «اليوم» مضافا إليها عدد استدعته عوامل التطور في القرية، وبخاصة بعد أن أنشئت بها محطة وتوقف فيها القطار، مثل: كناس المحطة، وجندي المطافئ. ويعتبر «الأستاذ» صانع التغيير في هذه القرية-الرمز-. فوصوله إليها، أو عودته من اغترابه وتسلمه زمام أمورها يعد الحد الفاصل بين قسمي الرواية: الأمس، واليوم.

القرية في أمسها، وكما نتصورها من خلال شخصيات الحان، تعيش

حياتها المعزولة العزلاء، في دعة واستسلام للمقادير، لا تكاد تحس حركة الزمن، وترى في كل صفة سلبية جانبا مفيدا، حتى الحان الذي يسلب نقود الرجال ويغريهم بهجر بيوتهم قد أسند إليه الكاتب-أو القرية-فائدة، فهو الذي يفصل النساء عن الرجال فترة من الزمن، تعتدل فيها النفوس وتنسى المشاحنات، ويرد الرجل لداره وهو أشد شوقا لزوجه وحنانا لها. ولكن اختيار الحان مكانا وحيدا للتعرف على نماذج من رجال القرية، وطرف من حكايات بيوتهم، حكم الرؤية، وحدد الصفات، والنهايات أيضا. ولعل يحي حقي أحس بتعسف الاختيار، فقال على لسان راوية القصة: «وأنا حين أحببت اليوم أن أمضي بهذه المذكرات إلى غايتها لأستريح منها، وتلوت ما سبق من الأوراق لم أتمالك نفسي من أن أتريث قليلا، يعترضني سؤال يجول بذهني: أتراك أنصفت حقا وصف قريتنا كما هي نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن، انك اقتصرت في الكلام عل بعض الناس دون بعض، وخصصت باهتمامك الحان وحده ورواده، لأنك واحد منهم-وهم شواذ-وصفتهم أشتاتا لا يجمعهم رباط واحد، شأن ضيوف «الألبوم» الغريب في قفا القريب، أو كهذه المرايا المضحكة في حدائق الملاهي مصطفة جنبا لجنب، تنطق للمار أمامها برسوم متباينة، وما هي جميعا إلا رسمه هو فلم يخف وصفك للأشخاص-رغم تحايلك على التستر-من انعكاس صورتك أنت، وأجريت على ألسنتهم كلاما لا يتوقع من أمثالهم، وهو كلامك أنت. [3]، والكاتب يبرر هذا تبريرا طريفا، أهم ما فيه الرغبة في تجنب الإطالة، وانتقاء من في حياتهم عبرة، ففيهم تتركز حدة المتاعب والمشاكل، الموزعة بين العامة، وهم أيضا «أول من يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة، كالنتوء البارز في الجذع، عنوان سر الشجرة، ومكمن الحياة لفروع جديدة، أول ما يسقط إذا أريد تهذيب هذا الجذع»[4]. وهذا إيماء مبكر بالمصير المتوقع لهذه الشخصيات، حين يعود الأستاذ، بحكم القرية، وينقلها، أو ينتقل بها إلى عصر جديد، إنها الآن تعيش عصرها، تحت عنوان: «اليوم».

إذا كانت القرية رمزا لمصر، تحديدا، فان الأستاذ هو عبد الناصر، أو ثورة 23 يوليو التي أنهت مرحلة وبدأت مصر بها مرحلة جديدة. والأستاذ-كما تصوره «صح النوم»-ابن القرية، يملك فيها أرضا سخية، كان مغتربا،

وكان يدير الأرض من خلال وكيل، لكنه قرر العودة. فجأة كان يقف على الطريق الزراعي قد وضع يده اليمنى في جيب معطفه، شأن من يخفي أموره، ثيابه رغم بساطتها أنيقة، رأسه مرفوعة (!) حمال أثقال مستقيم الظهر لا ينحني إلا لله. [5] عكست أقواله اهتماما بالغا بالقرية، وأحوالها وما لحق أهلها من فاقة وما عمهم من ظلم. تبدأ خطة الأستاذ بتشخيص المرض، وهو ما قر في النفوس من الهوان، والسكوت على الظلم، وإيثار الراحة، ولو كان فيها الذل، على الجهاد ولو كان فيه بعض الفداء. لكن: كيف يتم التغيير؟ انه يبدأ بنفسه، ويبدأ بإصلاح الوضع الاقتصادي للفلاح، ثم لا تلبث الإصلاحات السلوكية والنفسية في الظهور، فتقترب من «اليوتوبيا» على هذا المستوى النظري، ينبغي أن يعمل كل عاطل، وأن يسدد كل مدين دينه، وأن يتوب كل زوج فاسق، وكل ولد عاق، وأن يصان شرف كل رجل ولو رغم أنفه-لئلا يكون قدوة سيئة لغيره-فان حماية الأخلاق من شأن الجماعة قبل أن تكون من شأن الأفراد. [6] ويتحقق الإصلاح بدءا بنجاح الأستاذ في تحويل خط سكة الحديد إلى القرية، ووقوف القطار في محطتها، بهذا الاتصال بالعالم ينتهي «الأمس» ويبدأ «اليوم» لتأخذ القرية مكانها عل الخريطة. مع التغيير تظهر مهن جديدة، وتتطور مهن موروثة، ويسود النظام، وينتهي الارتشاء والوساطة، ويتوقف النهب والظلم، ولكن دخائل الناس لم تتغير كثيرا، فالتذمر سائد، والكسل متربص بالنفوس، بل قوى الإحساس الفردي والتهرب من المسؤولية، لكن القرية أصبحت أبهى منظرا وأصفى جوهرا، حتى وإن كان حلم الناس أن يوضع على «كادر» وأن تزاد له علاوة الغلاء، وكل موظف خبير في عمل غيره، مقصر في أداء واجبه !! حتى لو استولى التذمر والقلق على الجميع، وارتفعت نغمة المطالبة بالحقوق.

يقول يحي حقي: «إن الأدب الصادق هو الذي يرتفع إلى مرتبة التبشير»[7]. فإلى أي مدى استطاعت «صح النوم» أن تحقق هذه الغاية ؟ يعبر طه حسين عن مشكلة هذه الرواية بقوله. «لو كتبت هذه القصة قبل سنين لكانت حلما جميلا رائع الجمال، ولو كتبت بعد سنين لكانت تاريخا صادقا دقيقا، ولكنها كتبت في هذه الأيام، فاحتفظت بجمال الحلم وروعة جماله، وأخطأها التأويل الصادق الدقيق لهذا الحلم الرائع الخلاب»[8]. وهذه إشارة إلى النصف-الأخر من الرواية، ووسم له بالواقعية والغرق في

التفاصيل بما لا يتناسب وألوان القصور البادية في النصف الأول، والأحلام المعلقة على قدوم الأستاذ، تلك الأحلام التي ينبغي أن تكون مثالية، متناهية في تساميها وتجاوزها المدى المرئي، فهذا هو الذي يناسب عملا رمزيا، وحلما مأمولا، وصورة مثالية، هي النقيض لتعاسة الأسى وتخلفه. لقد ظهر في الرواية بعض الخبرات الحياتية المستمدة من التجربة الوظيفية في ريف الصعيد حين عمل يحي حقي «معاون نيابة»، لقد أشار إلى الحان والى السيرك أيضا-فيما بعد-(في: خليها عل الله)، كما رسم ملامح القرية المعزولة الغارقة في كسلها-من قبل-(في. دماء وطين)، وجرب الرمز المحدود في ختام «قنديل أم هاشم». ومع هذا وجد الرمز من يعترض على استخدامه كغاية لعمل واقعي في رؤيته وأسلوبه وشخصياته. [9] لكن الأمر في (صح النوم) قد تجاوز هذه الجزئيات. إنها رواية رمزية، بعنوانها. وبالمقابلة بين صورة زائلة، وصورة يفترض أنها موضع طموح، والحرص على توازي الخطوط والتقسيمات والشخصيات، بما يؤكد السيطرة عل الفكرة، وترتيب مسار الحياة وفق تصور مرسوم، ولكن الذي حدث أن صورة «اليوم» الطامحة المفترضة جاءت مجرد وصف للواقع المرحلي الذي كانت تعيشه مصر إبان صدور هذه الرواية، أو توشك أن تكون. كانت صورة الأسى غارقة في السلبية، فجاءت صورة اليوم محاطة بسلبيات أخرى، بعضها أشد شناعة من سلبيات الأمس وأوصابه، لا يكفي أن يقول إن الناس أصبحوا يدركون أن هذا عهد جديد، بل يوشك أن يدعو إلى التمهل. أو التدرج في مخ الناس حقهم في الحرية. [10] ويبرر تحكم مجلس واحد في اختيار جميع القيادات ويراه ضمانا للاتساق [10]. وحين يلتقي راوي القصة بالأستاذ يصوره غارقا في تفاصيل العمل اليومي، محاطا بألوان من الانتهازية والتملق، بل يصف الأستاذ بما يجعله في هيئة عمدة أو رجل مباحث يرسل رجاله وراء جميع الناس، ويعرف كل الأسرار، حتى الأوراق الخاصة المطوية. قال لي وهو يبتسم. وأنت ؟ قد بلغني خبر جولاتك في القرية ودساكرها، وحديثك مع الناس وجندي المطافئ والفلاح وأصدقائك السابقين من رواد الحان، بل بلغني أيضا أنك تكتب مذكرات، وقد أطلعت على بعض نصوصها. «يقول معقبا: كنت مترددا بين العجب كيف وصلت أنباء كل تحركاتي للأستاذ، بل كيف وصلت إليه أوراقي، وبين الشعور بالضيق حين وجدت نفسي فجأة

مكشوف الستر). [12]

وهكذا تحيرت المحاولة الرمزية الأولى أو اضطربت بين الوفاء لمتطلبات الرمز وإلحاح الواقع وإغرائه. إن يحي حقي يملك القدرتين في موازاة نادرة. فهو صاحب قدرة على الوصف والتحليل عالية، وأسلوبه شاعري، ومجازاته اللغوية عميقة، ولغته المقتصدة المضمرة كثيفة لها في النفس هزة الشعر وموسيقاه المتولدة من ندرة التصور ودقة التعبير وانتقاء الكلمات. يحدد طه حسين في مقالته آنفة الذكر مصدرين للتخلخل في بناء «صح النوم»، وإن وصفها بأنها قصة رمزية فأوصاف القرية مصرية تماما بدورها وحقولها وقنواتها، ومصرية بلغة أهلها، ولكن هذه الحان تجعلها بعيدة كل البعد، فمثل هذه الحان تعرفها القرى الإيطالية أو الفرنسية، كما أن أذواق الشخصيات، وأعمالهم وما يديرون بينهم من حديث، كل ذلك أجنبي نقل إلى مصر نقلا، أما المصدر الثاني لاضطراب «صح النوم» بين الواقع والرمز فهو تلك المساحة الشاسعة بين الحلم الجميل، وتأويله.

السد

كتب محمود المسعدي عمله هذا (عام 1955) متخطيا طابع المحلية، والحاجات المرحلية ليناقش قضايا الحضارة والمصير، فهو يقف في نقطة معاكسة لتجربة يحي حقي، وقد حظيت «السد» باهتمام كبير من النقاد لما انطوت عليه من رموز غامضة، وفلسفة عميقة، ولغة مكثفة جديدة في انتقاء مفرداتها وعلاقات تراكيبها. ومع الاختلاف في تفسير الرمز يأتي الاختلاف في إنماء الشكل الفني إلى مصطلح مستقر، في رواية أو قصة عند البعض، ومسرحية أو تمثيلية قراءة عند بعض آخر. يكتفي محجوب بن ميلاد بوصفه بالأثر، أما الشاذلي القليبي فيستخدم مصطلحي القصة والرواية، ويضع طه حسين في صدر مقالته عن السد عبارة: قصة تمثيلية رمزية، ويصفها في سياق كلمته بأنها كتبت لتقرأ لا لتمثل. أما نور الدين صمود فيضع عنوانا فرعيا لدراسته عن المسعدي وكتابه. «تحليل رواية السد» غير أنه ينقل في أثناء التحليل قول محمد مزالي: «والسد مسرحية زاخرة بالرموز والسحر، يعسر إسنادها إلى نوع أدبي»[13] دون أن يناقشه في هذا الحكم. وهناك أمر ثالث، بعد الاختلاف على معنى الرمز، ومن ثم

مغزى الرواية أو مضمونها والحكم على قالبها، وهو أننا، حتى مع القول بوجود عناصر روائية فيها، لا نجد فيها الريف الواقعي، أو المتخيل، كما لا نجد الريف الرمزي أيضا على نحو ما نجد في «صح النوم» مثلا، وإنما أوردنا ذكرها استكمالا للظاهرة الرمزية النادرة في الأدب الروائي العربي، ولأنها تجري في أرض جبلية وعرة، وتقوم الحادثة فيها على بناء سد ليتحكم من خلاله في ماء النبع المهدر، ثم انهيار السد بعد تمامه، فهذه هي العلاقة الوحيدة بالريف، أو الطبيعة، مجرد مكان، أو مكان مجرد، حاول الإنسان أن يخضعه لإرادته، ويبنى فيه أثرا لحضارته واستقراره، ثم تنتهي المحاولة إلى التحطم والاندثار.

إن هذا القدر هو الذي يمكن استخلاصه من «السد» دون دخول في معارضة التفسيرات المتعددة التي أبديت، بل إننا قد نضيف تفسيرا لا يتعارض وما قيل، ولكنه يضيف. ونرى أن يكون النص نقطة البدء في الاكتشاف والتأويل، وتلفتنا التسمية التي اختارها المؤلف «السد: رواية في ثمانية مناظر»، ولا يساعدنا كثيرا أن نتمسك بحرفية استخدام الوصف بالرواية فقد كان أدباء الجيل الماضي (والمسعودي منهم، ولد عام 1911) لا يفرقون بين الرواية والمسرحية، بل قد يجمعون بينهما بدعوى أن المسرحية تروي حكاية أيضا، أما «المناظر» فلأن الطابع الحواري هو الغالب، إذ يتقدم مدخل وصفي كل فصل، أو منظر، وقد تعترض فقرة أو تعليق موجز في سياق الحوار الذي يجسد الشكل الأساسي للخطاب، ثم يهدي المؤلف عمله هذا إلى روح الشهيد فرحات حشاد، الذي نعرف صفحة من نضاله في مقاومة الاستعمار الفرنسي لتونس، وقد يعنينا هذا الإهداء فيما نرى إضافته لتفسير الرمز، معتدين أصلا بالنص، وإن صح أن الإهداء يعبر عن نوع من التوافق والقرب في الدوافع. الزوجان: غيلان وميمونة يستقران في سفح الجبل، تزامن وصولهما مع الغروب، ينوي غيلان القرار وتعمير المكان، وتلقى ميمونة نبوءة الفناء وعبث الوجود إذ تصف حلولهما بالوادي بأنه «حلول الدود بالثمرة»، فالثمرة إلى التعفن والفساد». وهنا نكتشف تناقض المعنى والمبنى في اسمي غيلان، وهو التواق إلى الحياة، وميمونة وهي نذير الفناء. ثم يرى غيلان النبع ويقرر ترويضه وإخضاعه للسد ولكن هذا السد، بما أسبغ عليه من صفات، سيشف عن سد «مجازي»، مكانه

النفس وما تعج به من قوى تحلم بالانطلاق، وتتوق إلى الفعل، فهو نقيض هذا السد الحجري، الذي يتمناه غيلان، فلكي يقوم سد من الحجر لابد من أن يزول سد يفرض العجز على أفعال البشر.

«غيلان محتدا فجأة: أقول إن أهل هذا الوادي قد سرقوا للوهاد سرابها ولبسوا هزالهم كما تلبس الخلع السلطانية.. . وخشعوا لربة خافية وقالوا: العطش والقحط ولينتف الماء، يحسبون أنهم وحدهم يقاسون الظمأ واليبس والقحط، ويحبونها ويتخذون أرواحهم منها. ولكني أنا أيضا أحبها وأقاسيها، وإنما هم قوم أفعمت نفوسهم مياه كاذبة، ورطوبة كاذبة، وسماء كاذبة. فروا من الفعل عجزا وبطلان نفس. بل انظري هذه العين البديعة تنفجر من جنب الجبل، كيف تركوها منذ آلاف السنين تذهب فتغور مياهها وحياتها في الهاوية». ويلتقي بناء السد الحجري بهدم السد المعوق للإرادة في وصف واحد: «وإني لأرى سدي بين يدي.. . وإني لأرى المياه متدفقة غالبة قاهرة.. . وليكن الخلق ولتكثر الولادة[14]». ويتأكد هذا السد المجازي الذي يشل الفعل، وتغلب عليه غيلان حين بنى السد الحجري، حين يلوم ميمونة على ازدرائها وتشاؤمها من إقامة السد: «مالك والسد والفعل والخلق» [15]، فهنا يجتمع إقامة سد، لإزالة آخر لأن الفعل والخلق تحرير للإرادة من العوائق. ثم تستكمل ميمونة نبوءتها المنذرة، التي تجسدت لها في كابوس تقصه على غيلان، الذي يعلن باعتزاز تحرير الإرادة الإنسانية وقدرة الفعل بلا حدود: «ليس في الحدود والعراقيل حد واحد ولا عقال واحد يعجز عن كسره العزم»، على أن الكابوس يقول غير ذلك، أو عكس ذلك. تقول ميمونة: «قد رأيت أمرا بديعا عظيما ومفزعا هائلا ليس فوقه هول: رأيت سدا من جماجم موتى، قد رصفت أكمل ترصيف»، وتمضي ميمونة في عبارات وحشية الغرابة والجمال تصف كيف يجري الماء من فتحات الجماجم، ثم كيف ينهار السد كله. وكما تتحدى ميمونة هذا السد الحجري أن يقوم ويصنع ويخلق، فإنها تتحدى السد في الضمير أن يزول والسد أمام الإرادة أن ينهار لتحقق ذاتها بذاتها دون كابح مفروض: «لو سألتك يا غيلان أن نظل يوما بالكهف وأن تنزع الثياب وأدع الثياب، وأن نقضي معا يوما عاريا خالصا طاهرا، لا يفصل بيننا كلام ولا حركة ولا ثوب، وأن تحبني ولا تكلمني، وأحبك ولا أقبلك، وتمسني ولا تختص بلذة، وألبسك فلا أمتاز

عنك بإحساس. لو سألتك لقلت: أنت مجنونة! ويكون حياؤك أقبح من كل فحش.. . ما احتاج إلى سد إلا من خشي التجرد، وجبن عن الصدق والعراء [16]. فالكلام هنا عن سد اعتقادي نابع من النفس أو الضمير أو الدين أو المجتمع، يحد من هوجاء الغرائز وغرور الأفعال المتجاوزة حد العمل الإنساني. ويمضي الحوار لنتعرف على» ثمن «هذا السد المادي الحقيقي، وعلاقته الضدية بالسد الآخر المجازي. لقد جعل غيلان من البشر بديلا للصخور، لم يعبأ بالحمى تأكل الرجال، ولا بالانهيار أثناء العمل وقد التهم أعدادا لا تحصى، لقد تم السد، بالسخرة، وهذا واضح من تداول الحوار، ليس ثمة ما يحول دون مرام أخرى، استخلصها نقاد هذا العمل غير المعتاد. فطه حسين يشير إلى مؤثرين ونتيجة، أولهما أن تونس (بلد الكاتب) عانت من الاستعمار وحرم أهلها الحرية وفرض عليهم اليأس أو كاد، وثانيهما أنه تأثر بالأدب الفرنسي الوجودي، يجتمع هذان المؤثران في النزعة العبثية العدمية التي ترى الحياة إلى فناء، والجهد والإبداع إلى تبدد وضياع، بل يشير طه حسين حين ينكر الكاتب وينكر بعض مواطنيه اطلاعه على الفلسفة الوجودية وكتابات كامو بصفة خاصة، يشير إلى ألوان من التشابه بين أسطورة سيزيف والسد. «فذلك البطل اليوناني يبذل جهدا متصلا ضائعا لا سبيل إلى أن يجد له الباحث تأويلا أو تعليلا، وبطل الأستاذ المسعدي غيلان يبذل كذلك جهدا ضائعا ليست له حكمة، وليس وراءه طائل... فري الأرض هو بالقياس إلى بطل الأستاذ المسعدي أشبه شيء بقمة الجبل، والسد الذي لا يرتفع بناؤه إلا لينهار أشبه شيء بالصخرة التي لا تبلغ القمة إلا لتهوي إلى الحضيض، وكل الفرق بين البطل العربي الذي ابتكره كاتبنا الأديب، والبطل اليوناني الذي ابتكرته الأسطورة واستعاره الكاتب الفرنسي هو أن البطل العرب حي يريد أن يوجد شيئا، وأن يبلغ به غاية فلا يوجد شيئا ولا ينتهي إلى غاية. والبطل اليوناني حي تعاقبه الآلهة بهذا العناء المتصل الذي لا يغني عنه قليلا ولا كثيرا». [17]

وتشرع أقلام كثيرة، قبل ما كتب طه حسين وبعده، تدفع عن السد مظنة العبث واليأس، بقراءة مختلفة، لعلها الأقرب إلى مفهوم الوجودية لمعنى العمل رغم خذلان الثمرة، يفسره محجوب بن ميلاد بقوله: «إنه رمز لجهاد الإنسانية قاطبة ورمز لخيباتها المتوالية، رغم أنها لا تنفك تعمل

وتجهد لغلاب العدم والانتصار على الغناء»، ولكن بن ميلاد لا يتوقف عند هذه المساحة من معنى الرواية، إنه يمتد في الاستنتاج حتى يلاقي طه حسين في عبثية العمل ما دام الفناء يترصد لكل شيء، «وتفهم أن الإنسانية- في نظر المؤلف-حين يختمر في مهجتها» الحلم «وتأبى إلا أن تندفع لتحقيقه، وحين يتربع في وجهها السراب وتأبى إلا أن تجعل من السراب ماء فجاجا، إنما هي عمياء لا تبصر أن مساعيها باطلة، واضطرابها عقيم، واندفاعاتها خاسرة، ورجاءها في الخلود غرور وسذاجة مضحكة». أما الطاهر قيقة فيكاد يأخذ بالتفسير النفسي للأدب، المعتمد على مبدأ النماذج العليا، حين يربط بين انهيار سد المسعدي، وانهيار سد مأرب:

«إن هذا الأثر الفني هو أثر صدمة كبرى أصابت الأمة العربية في عهد من عهودها الغابرة، ويقي أثر تلك الصدمة في أغوار النفوس في صورة مركبات تتوارثها الأجيال»، ويحاول الطاهر قيقة أن يجمع الملامح العربية (الأصولية) المميزة لهذا العمل، فيشير إلى أثر الشمس أو علاقتها بالأطياف التي تذوب كالسراب، التي وردت في صدر الرواية: «إن النظر إلى الشمس، الشمس التي تلد الكذب والبهتان، وتولد السراب هي نظرة عربية صحراوية، إذ إن اليونانيين يعتقدون الضد. فشمس أبولون تحيي النبات وتحيي البشر، وأبولون نفسه إله الشمس هو أيضا إله الأطباء. هذه النظرة هي نظرة عربية». أما عيسى الناعوري فانه يفسر شخصية غيلان وبناء السد بفلسفة نيتشه، فغيلان يمثل إرادة التحرر ومغالبة الواقع الإنساني المقيد. في حين تمثل ميمونة فلسفة الواقع والرضوخ لحتمية المصير، فلسفة القوة لبلوغ السوبرمان هو غيلان، وهو السد الذي يتعالى في قلب الوادي ليحبس الماء كي ينقذ البشرية. [18]

ونذكر بان الجماجم كانت مادة السد في النبوءة-الكابوس، وأن الحوار بين غيلان وميمونة كشف عن عدد هائل من الضحايا الذين اقتيدوا إلى مصائر قاسية باستثارة زائفة من جانب، واستخفاف بالمسؤولية الخاصة من جانب آخر، لقد هلك الرجال بالوباء، وهلكت قافلة الحديد فغير قانون الطبيعة، وأقام جذالا عظاما من الغاب مقام الحديد (! !) هذه جذور المصير المأساوي، لا نرى إغفالها في تفسير الشخصية، ورمزية ما يدل عليه السد، إنه مخالف للطبيعة، مخالف لحق الحرية والكرامة الإنسانية،

وإن اتخذ من السعي إلى الحرية والكرامة شعارا. ثم نتأمل السد المجازي من وراء هذا السد الحجري، فهل استطاع أن يقيم كابحا داخل نفسه يحقق شرط الإنسانية، بلا ضعف أو طغيان؟ لقد عجز غيلان عن هذا أيضا، إنه مجرد إنسان، ظن في نفسه قدرة متجاوزة، فإذا به على خط سواء مع الآخرين، أحب مياري وعشقها، وأهمل من أجلها زوجته. في المنظر الأخير يتجه حديثه عن السد إلى مياري وحدها، وإذ ترى ميمونة عالمها يتقوض، وعالم غيلان أيضا، فإن مياري تقدم له الوهم بديلا، فيتبعه ويتبعها.

غيلان (لمياري): انظري السد يتصاعد، انظري السد يعلو!

ميمونة: السد أنقاض تساقط في الهاوية.

مياري (لغيلان): ألا ترى سراجا في منتهى الغاب منيرا، انظر إليه يدعونا.[19]

وينتهي هذا التعارض، وهذا التمزق بان تظل ميمونة تنظر إلى أسفل الجبل، في حين يأخذ غيلان مياري من يدها ويصعدا من باب إلى السماء. وإذا فقد انهار سد حجري، وانهار معه سد معنوي من التزام بحقائق الأرض ومطالب المجتمع وشرائع الحياة الإنسانية.

أرض الله

رواية كتبها نجيب العقيقي [20] (عام 1956)، تجري أحداثها في قرية مصرية (كفر شيخا)، ولكنها لا تقف عندما يتسق وطبائع الحياة في القرية، بل ترسل ومضها لتكون صورة لأطوار الحياة العامة في مصر، كما يفسرها أو يراها المؤلف[21]، وقد نثر من الصفات والعبارات، وركب من العلاقات، ما يساعد القارئ على اكتشاف هذا البعد الرمزي للرواية، فتتجاوز بيئتها الخاصة إلى دلالة عامة على مسيرة التطور الاجتماعي وعلاقة الطبقات في مصر. وأول ما يلاحظ في هذا السبيل أن الأحداث تجرى في أرض موقوفة، والأرض الموقوفة ليست مملوكة، وليست مباحة في نفس الوقت، ولكنها «أرض» تحتاج إلى قوة عمل وقوة إشراف، فكان العمل والكدح من نصيب الفلاحين الذين يعيشون على أرض يعطونها عافيتهم، ثم لا يجبرون على مجرد الادعاء بأنهم يملكون فيها شيئا. أما الإشراف والتحكم والفوز بخيرات الأرض فتنتهي إلى ناظر الوقف، وهو أرناؤوطي، ينال ما يشتهي،

ويوزع أيضا على أقاربه، المتناثرين بين مشاتي ومصايف أوروبا، من ورثة الوقف. هذا الوضع الآني الذي انقسم فيه مجتمع كفر شيحا أو أطراف العلاقة حول الأرض إلى فلاحين يعملون بالسخرة ويعيشون في فقر وجهل وسادة لا يعرفون عن الأرض إلا ما ينالون من جناها. هذا الوضع الآني الانقسامي، بين فلاحين وأتراك، ينطوي على مساحة مشتركة، قديمة وحاضرة، أو ممتدة إلى الحاضر، فقد كانت فتاة ريفية تعمل في قصر الباشا وحدث أن حملت منه، فأراد إجهاضها. لكن أباها الصعيدي هدده بالقتل إن فعل، وهكذا ولدت «سكينة هانم» من علاقة غير شرعية، انسحبت عليها الشرعية فيما بعد، طرفاها الفلاحون والأتراك، و «سكينة هانم» التي تزوجت من ناظر الوقف ليست مساحة مشتركة محايدة، إنها تعتبر نفسها تركية أيضا وإن لم يعتبرها السادة منهم، ولم يعتبرها الفلاحون منهم أيضا لما تحمل من رغبة التعالي وما تظهر من الانحياز إلى طبقة السادة. أما ناظر الوقف فإنه لم يتزوجها إلا لرغبته في السيطرة على نصيبها من الوقف، وكان يضمر لها الاحتقار والنبذ، يذكرها دائما بأمها الخادمة، وأصلها الوضيع، ومن ثم توترت حياتهما حتى طلقها ثلاث مرات، رغم استماتته في السيطرة على ثروتها، فلما علم بأنها حامل بطفل (هو طوسون فيما بعد) قويت لديه الرغبة في عودتها إلى عصمته عن طريق محلل. وهكذا دخل «الشاعر» القصر ليقوم بدور الزوج المؤقت، أو المحلل، ونحن لا نعرف اسم هذا الشاعر، ولعله يعرف لنفسه اسما، فهو مجرد فتى أبله أو قريب من البلاهة، اكتسب صفته من إنشاده على الربابة، فضلا عن قيامه بالخدمة في القصر. وهكذا عقد للشاعر على سكينة هانم، فامتد جذر جديد في ظروف استثنائية بين الفلاحين الخلص والأتراك المولدين، وقد حبس الفتى في القصر إلى أن يطلق، ولكن سكينة هانم منعته بل أعانته على الهرب، ليس عن رغبة فيه، أو لتغيير في تطلعاتها أو انتمائها وإنما إذلالا للناظر، وأملا في الإيقاع بوكيل النيابة، صديق زوجها، ومستشاره في نشاطه ا لحزبي.

يبدأ الرمز في هذه الرواية من عنوانها، إنها أرض الله، وإن تصارع عليها البشر، وهي أرض الله، فلا يحق لمعتد على شريعته أن يتخذ الحيل المنحرفة للاستيلاء عليها، وهي أرض الله، في حق لمن يعطيها العمل.

وشخوص الرواية رموز على مواقف ومراحل وأفكار، رموز في سياق واقع، فعبد الرزاق والد الشاعر واحتماؤه بمصاهرة المجرمين، واستعانته بالنفاق والخداع والمشعوذين، هو الماضي المتخلف المتشبث بالحياة في حدود فهمه لها. و «الشاعر»-واسمه صفة له-هو ضمير الريف، ابن الطبيعة البكر، ما في قلبه على لسانه، في فترة فراره اشترى «الجاموسة»-رمز حريته-اشتراها باستفزازه عواطف الفلاحين وخواطرهم وأخيلتهم.. . حتى تحولت تلك البهيمة في نظره إلى مخلوق شعري لا قبل له بفصلها عن عذوبة صوته (فهي سر جماله).. . فصار يأنس باجترارها.. . أضعاف ما يطمئن إلى أهله وأسياده ومعارفه، ولكن والده باعها، حين باعه هو إلى الناظر، فيحس تجاهه بإحساسه تجاه الحشائش البرية الضارة.. وليته كان مثلها فحسب ولكنه باع الجاموسة. ولذلك يقدم على أمر يحقق به شخصيته ولا يهمه منه صوابه فيه أو علاقته أو أثره بعده. فقد بدا له والده في صورة الناظر والوكيل والمأمور أسياد الأرض وقضاتها وحماتها، وهنا أسرع إلى الفأس وبضربة واحدة «استطاع أن يتحرر من طمعه وتقتيره وتزويره، ومما وضعه في دمه من جبن وتردد، ومما بيته له على يد الأعيان من سخرية وزجر وضرب. إن بوسع الشاعر بعد اليوم إتيان أي أمر.»[22]

يتحقق الجانب الرمزي في «أرض الله» في موازاة حوادث الرواية مع ملامح التطور الاجتماعي-بشكل عام-من سيطرة العناصر الأجنبية، واستعلائها العرقي، إلى وجود مساحة مشتركة، أو دماء هي مزيج من الوطني والأجنبي، ماثلة في «سكينة هانم» التي أعطت هذا القطاع بعده النفسي وسلوكه العملي تجاه الفلاحين من أهل القرية، إلى وجود «الشاعر» الذي احتضن الكلمة ثم اعتنق العمل، ثم حرر نفسه من ماضيه المتخلف بضربة واحدة، فكان التحرر بالعنف خاتمة مطافه، وقد حرص المؤلف على رصد الظلال، أو الجزئيات التي تخفف من التجريد، وتعمق الإحساس بالواقع. فمع وجود شخصية وكيل النيابة-وهو من أبناء الفلاحين ولكنه يمالئ العلية انسياقا أو تغليبا للانتماء الثقافي والتطلع الطبقي-نلتقي بطلائع المثقفين الثوريين ممثلة في مندوب المصرف الزراعي وضابط الجيش الذي يلمح إلى خطة يخفيها. وقد أدت الأسماء دورها في الإيحاء بدورها الرمزي، فالأرناؤوطي علامة الغربة وذكريات الغز والفوضى، وعبد الرزاق علامة

قصر النظر والخضوع المطلق لمن يظنه مصدر رزقه وإعاشته. أما «الشاعر»-وقد أوضحنا أمره-فإن الشعر هو طريق الانعتاق من كل سلبيات الماضي، ولهذا يبدو غير موافق، أو غير موفق، في أن يكون العنف (قتل الأب بالذات) رمزا للتحرر من هذا الماضي المشوه.

هنا يصح القول إن الرمز يتعلق بالمضمون، بالمعنى المجرد المستخلص من علاقات الشخصيات والحوادث ودلالات الأسماء، ولكن الشكل واللغة ظلا في إطار الواقع، وهذا بقدر ما جعل الوصول إلى المغزى أو الرمز قريبا، فإنه لم يقدم جديدا لفن الكتابة الرمزية، فضلا عن أن قيمة الرواية في هذا التصور المجرد للصراع العرقي أو الطبقي، دون أن تكشف عن وعي أو خبرة خاصة بالحياة في قرية مصرية حتى وإن كانت تلك القرية رمزا لوطن بأكمله.

الحوات والقصر

رواية تأخذ شكل الحكاية، أو «الحدوتة» الشعبية كتبها الطاهر وطار (عام 1974)، فلم تخرج عن نطاق رواياته الأخرى الملتزمة بأهداف سياسية معينة، المنطوية على إيمان عميق بالعمل الجماعي، ورفض التسلط، وانتصار الخير، مهما وضع الأشرار في طريقه من صعاب. إن فاعل الخير العام قد يذهب هو نفسه ضحية إصراره على هدفه النبيل، وهذا أساس انتصاره والطريق إليه، وليس العكس. الكاتب يحشد في «حدودته» أو حكايته الشعبية كل تصوراته المقابلة للواقع، وكأنه يرسم خريطة للقوى الاجتماعية وطرائق السلوك ومواقعها من السلطة. طرفا الصراع الذي صنع التكوين الدرامي للرواية: الحوات، أو الصياد، وقصر السلطان. علي الحوات من قرية التحفظ، إحدى سبع قرى هي مملكة السلطان، ليست على درجة واحدة من الولاء، أو المعارضة، كما أن لدى كل قرية ما تعانيه من انحراف، وهذا بدوره يؤدي إلى صراعات أخرى صغيرة فيما بينها. أما قصر السلطان فإنه قوة مهيمنة بسلطة الميراث المسيطر على أفكار الناس عن القصر ولم يشاهد من الداخل، ولم يلتق الحوات أو غيره بالسلطان، ومع هذا اتخذت كل القرارات وأذيعت كافة الادعاءات باسم هذا السلطان، ولم يشك أحد في حقيقة وجوده.

في موقعين متباعدين تبدأ الحكاية التي تتجمع بعد ذلك في رحلات

على الحوات وما واجه من محن، وما صنع من آثار إيجابية في القرى السبع. الحوات واحد من أربعة أخوة، ثلاثة منهم غاية في الشر والعنف والشذوذ. جابر وسعد ومسعود، الذين احترفوا القتل والنهب وهتك الأعراض، وذهب الحوات وحده بعقيدة العمل والأمل وحب الناس. في الموقع الآخر تشيع حكاية أن السلطان ذهب لممارسة رياضة الصيد في غابة الوعول، في اليوم الثامن تعرض معسكر السلطان لإغارة مجهولة المصدر، أوشك السلطان أن يفقد حياته لولا ظهور ثلاثة فرسان ملثمين قاوموا المهاجمين وأنقذوا السلطان، ومن ثم كوفئوا بأهم مناصب الدولة، فكان منهم الحاجب، ورئيس الحرس، والمستشار تعبيرا عن فرحة بنجاة السلطان يعلن على الحوات بين جموع الصيادين انه نذر أن يهدي إلى السلطان أول سمكة يصطادها ! ! ويصطاد سمكة حافلة بأجمل ألوان، عملاقة، فيقرر القيام برحلته، ولا يستمع إلى نصح من حذروه بأن «أحسن خدمة تقدم للقصر هي الابتعاد عنه».[23] وينتشر خبر الرحلة بين القرى الأخرى، فتتثال الجموع تشاهد الحوات وسمكته، وهي بين محذر مشفق، وراغب في رفع شكوى، أو إبلاغ عن مشروع للإصلاح أو النفع العام، وقد رفض الحوات التحذير. كما رفض حمل الشكاوى. وهكذا قطع الطريق مجتازا القرى السبع إلى مقر السلطان. في قريته أعلن الحب العام (ص 38)، وفي بقية القرى تتلون المواقف حسب أسماء القرى التي تنم على سياستها أو مواقفها مثل قرية التصوف (تعبيرا عن العزلة وإيثار السلامة)، وقرية المخلصين، وقرية الإباء، وهي معادية للسلطان، وقرية بني هرار الشرسة الموالية للسلطان، والكاتب في عرضه لطبائع القرى يقدم تحليلا لعينة من المجتمع قام بفرزها، وعزل كل قطاع في قرية مفترضة، وإذا كانت السمة الغالبة لهذا التحليل تتجه إلى العلاقة بين الشعب والسلطة فان قدرا من الاهتمام كشف عن الأثر السلبي للصراعات المحلية وانحراف قياداتها فكريا واجتماعيا. وفي القرية الخامسة يتوقف التحليل-قليلا-عند الحوات نفسه. تقدم شيخ ملتح حتى تميز من الصف:

- يا سيدنا على الحوات. يا حبيب الله، تقبل منا هديتنا لك هذه العذراء طاهرة النفس.

- أيها الناس. بأي منظار تنظرون إلي ؟ ماذا تتصورونني ؟ ألم أقل لكم

أنني مجرد حوات يتيم. الهدايا والهبات والنذر لجلالته، وليس لي أنا. [24] ويتقدم الحوات في اتجاه القصر مصرا على هدفه، وحراس الأبواب السبعة يستنزفونه بالرشا ويعاملونه بالاحتقار، ثم يصدر أمر بقطع يده، وإذ تستهز القرى للثمرة المرة، يصمم الحوات على مباشرة الصيد بيده الأخرى التي تقطع أيضا في ختام رحلته الثانية، كما يقطع لسانه في ختام رحلته الثالثة. هذا دون أن يصل إلى السلطان.. لقد أصبح في شك من وجوده، ولكن: من هؤلاء الأعوان الذين اغتصبوا مكانه ؟! سيكتشف أنهم أخوته الثلاثة [25]، ولكن الأهم من هذا أن أهل القرى اكتشفوا حقيقة مكانهم ودرجة وجودهم من خلال حلم الحوات وسعيه.

أن الحكاية-الحدوتة لا تقف عند هذا الحد، إن الحوات لابد أن ينتصر حسب أصول الحكاية الشعبية، ولكن سياق الحوادث وصل بالحوات إلى آخر ما يمكنه عمله، دون أن يتمكن من إحداث التغيير الكبير، وهو الوصول إلى الملك، أو تواصل الشعب والملك، لقد كان في موقفه الخانع، بعد تضحياته المريرة، يعرف الأصوات الزائفة التي تحاول مخادعته، يعرف أنهم أخوته، وأنه لا ملك في القصر، بل جماعة من اللصوص المغتصبين. هنا تعود الحكاية إلى أصولها الشعبية التي تتجاوز المنطق، والممكن إلى الخرافة والمستحيل، فتطرح النهاية في صيغة أقوال وشائعات، فقد قيل أن السمكة تحولت إلى حصان مجنح طار به الحوات إلى وادي الأبكار، وقيل أن العقوبة أنزلت به، ولكن الرعاع حطموا أسوار القصر، وهناك أقوال أخرى، ولكنها تنتهي إلى أنه حين سئل: «من السلطان ؟ لم يتقدم أحد، وحتى. «من السلطانة ؟»، لم يتقدم أحد أيضا، وتتجمع أهداف الرواية أو أهم أهدافها في مغزى تحمله الأسطر الأخيرة. «والمهم في حكاية على الحوات المهم أكثر من أي شيء، أن الحقيقة تجلت. وأن أعداء على الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به». [26]

هذه حكاية الحوات والقصر. الحوات يمثل حلم العامة البسطاء الصادقين الآملين في الإصلاح، الذين يحسنون الظن إلى آخر مدى بالقصر، الذي يمثل السلطة، وهي سلطة ضاربة الجذور في الشعب نفسه، ولكنها انفصلت عنه، ولها تاريخ والغ في دماء البراءة، ولكنها تتخفى وراء أقنعة متقنة، وتملأ المواقع بالمخالب التي تحمل عنها بعض أوزارها عند العامة.

في جو «الكوميديا السوداء» وغرابة اللامعقول واستفزازه تمضى اكتشافات الحوات بين القرى السبع، فتمتزج الدهشة بالألم والسخر، ومصدر السخر أن القارئ يحدس سلفا أنه لن يتمكن أحد من إصلاح شيء، مادمنا لا نعرف عل وجه اليقين من بيده سلطان البلاد، بل لسنا على يقين من وجود سلطان أيا كان، ولهذا لجأ الكاتب إلى الحلم الخرافي عند النهاية، لينهى «حدوتة» ليس لها حل-من وجهة المقابل المعقول-، وينبغي أن يكون هذا حلها من وجهة تقاليد الحكاية الشعبية التي لابد من أن يتغلب فيها «البطل» على صعوباته بأي وجه كان. إن هذا الجو الخرافي الأسطوري، الذي يصعد بالأعمال الإنسانية إلى مستوى المعجزة أو الآثار العظيمة، هو ما يؤثره الطاهر وطار في «اللاز» مثلا، وإيثار الأجواء الغريبة وسيطرة الحس الإنساني نجده أيضا في «عرس بغل». لسنا ندري هل هذه الحكاية معروفة في الريف الجزائري وأدخل عليها الكاتب رؤيته الخاصة أم أنها من ابتداعه، ومهما يكن الأمر فان استمدادها يدل على رغبة في تأصيل انتماء الكاتب لبيئته في أخص ملامحها، وتأصيل الفن الروائي على قاعدة شعبية تجعله مقبولا، وقابلا للذيوع لدى الكثرة. والطاهر وطار من الكاتبين بالعربية في الجزائر وينبغي أن نقدر له هذا، وأن نتسامح في الأخطاء اللغوية والتعبيرية المنتشرة في الرواية، ولعل تساهله فيها أو عدم إخضاعها للمراجعة أنه يريد أن يعتمد على قوة الذاتية في تنمية أسلوبه، وأنه يكتب رواية شعبية يريد أن تظل على مقربة من الطريقة الشائعة في لغة الريف الجزائري.

إن التلقائية والبراءة هما الباعثان الموجهان لأفعال الحوات، ولكن الآخرين من أهل القرى يكشفون-من وجه آخر-كيف ستفسر أعمال الحوات سياسيا، من قيادات لا تعترف بالتلقائية أو البراءة. وبهذا امتزج الخطان. الحدوتة المعبرة عن بساطة البطل الشعبي وإصراره وبراءته، والمعنى السياسي الذي أنطق الكاتب به هذه الحدوتة على ألسنة أطراف أخرى، كانت على درجات متفاوتة من موافقة الحوات أو معارضته، أو معارضة الحوات ثم موافقته. الباعث لاختيار الحكاية إذا هو أن الكاتب (من خلال الحوات) يريد أن يقول كلمة، ولا يكون سلبيا، يدع القصر والسلطان جانبا، مثل ما فعل أهل القرى السبع. وهذه الكلمة موجهة ظاهريا إلى أهل القصر، ولكن آثرها العملي الحقيقي كان يتنفس في الشعب، في أهل القرى، وهذا يعني أن

الكلمة لا تذهب عبثا، وأن حياة الحوات لم تذهب هدرا.

في الرواية صراع طريف بين ما يتطلب الرمز من استخدامات مجازية، وإيثار للعبارات الغامضة والإيحائية، وبين ما يؤثره الهدف السياسي من أسلوب هو ضد الرمز بكل ما يتطلب، إذ يؤثر الوضوح والتحدد والمباشرة. وقد كان الكاتب يفعل هذا حين يخشى أن تفلت منه الصياغة الرمزية، أو تضعف ثقته في فطنة القارئ. يقول: «إذا ما كشف الخيرون والشريرون عن أنفسهم كشف العصر عن سمته»، أو يقول: «ما ينقص السلطة هو الوحدة، هو فكرة الوطن»[27]، فهذه تعميمات مستخلصة من تجربة الكاتب بشكل مباشر، لا تطيقها الشخصية ولا يحتمها الموقف. ومن ناحية مقابلة اهتم الكاتب بتقوية طابع الحدوتة، وهو الجانب اللاواقعي، وهو بطبيعته في خدمة الرمز غالبا. فالسمكة الباهرة تخاطب الحوات وتمنحه النبوءة، وتطرح التساؤل، كما تظهر الجنية وتطلب الزواج من الحوات ويمارس السحر، وتظهر تركيبات عبثية، ومعان أخلاقية في تحديد صفات القرى والبشر.

لقد قدم الطاهر وطار في هذه الرواية الكثير من الصور الخيالية الجميلة، وهي أكثر جمالا حين يسيطر عليها ويوجهها لتعميق المضمون، وتأكيد جو الحكاية الشعبية ولكنه-في بعض الأحيان-كان يفقد هدفه، ويستطرد في هذه الصور لغرابتها في ذاتها، لكنها قد تقوده في اتجاه خاطئ، أو لا حاجة بالرواية انه. انه لا يتمسك بواقعية الحدث أو الصورة، وهذا حقه ما دام قد ارتضى الحكاية الشعبية إطارا واتخذ من الرمز وسيلة، ولكن هذا الترخص لا يعفيه من واقعية المعنى، التي لا يصعب استخلاصها، ولكن يصعب إحساسنا كقراء بضرورتها لاستكمال شكل الرواية أو تأصيل هدفها العام. فما حدث لقرية التصوف (ص 86 وما بعدها) من حصار وافتضاض لأبكارها يمكن تفسيره، ولكن «من يومها قرر المتصوفون أن تفتض بكارة كل وليدة من طرف الشيخ الملتحي قبل أن تبلغ أربعة أسابيع» على طرافتها نضيف معنى سلبيا. وفي الفصل [28] لوحة رائعة لمشهد الاعتراف والفتيان السبعة، والصور الشعرية فيها بالغة الجمال والطرافة، ولكنها تظل حركة ساكنة-إن صح التعبير-في سياق الحكاية المتنامية.

لقد كان واضحا منذ البداية أن الرمزية في هذه الرواية تنذر بسوء العاقبة للصياد، ولم يستطع الكاتب أن يغير من هذه النتيجة، لأنه-فيما نحسب-لم يستطع التخلص من إحساسه بواقع تجربته السياسية فيقدم رواية فنية خالصة، و لهذا ازدوج الختام، فاصبح الحوات في حال يائسة بعد ثلاث رحلات مشؤومة، ومع هذا فقد أراد الكاتب للقصر أن ينهار، وللصوص أن يقضي عليهم. كيف ؟ هنا يلجأ إلى الرمز، وهذا يعني-في رأينا-أن الطاهر وطار ليس كاتبا رمزيا، ولم يرد أن يكون، لأنه لا يلجأ إلى الرمزية إلا حين يكون للرمز دور فعال واضح في الكشف عن أفكاره فقط، دون اهتمام بعالمه الداخلي الخاص (وهو ما يهتم به الكاتب الرمزي ويعطيه الأهمية الأولى، ولا يتجاوزه الشاعر الرمزي إلا نادرا). فالرمزية عند هذا الكاتب تأخذ شكلا متميزا، إذ تقف عند حدود تشكيل الفكرة المجردة، أو تجسيد الصفة الشخصية. وهذا واضح في الأمثلة التي اقتطفناها من روايته.

مزمار نوار

كتب ناجي التكريتي هذه الرواية (عام 1980)، وهي لا تحدد بيئة ولا عصرا تجري فيه حوادثها، ولكنها تحمل بعضا من ملامح الريف العراقي ومظاهر الحياة فيه. وهذه الرواية يمكن أن تعتبر أنضج المحاولات الرمزية التي اتخذت من الريف مكانا، ومن الأرض رمزا للصراع بين الطبقات أو الجماعات، وهي-أيضا-تحمل أهم سلبيات الأسلوب الرمزي في هذا النوع من الروايات.

تحكي الرواية قصة قرية صغيرة، تمضي الحياة فيها على نسق-في تصور الكاتب-مثالي، إذ تستقر فيها المساواة، وهي مساواة تنبع من إحساس فطري بالانتماء الإنساني، ثم معاناة التحضر: «أننا أبناء هذه القرية كلنا، نرجع إلى ذلك الجد الكريم، أول من وضع الحبة في شقوق الأرض، وعلم أبناءه الزراعة، وأول من وضع لبنة على لبة، فعرف أبناءه السكن في البيوت»[28]، ومن ثم فليس في القرية غني ولا فقير. كل يعطي للأرض جهده، وكل يأخذ من الأرض حقه. وهناك شيئان مشاعان في القرية: «البستان ملك الجميع، والغابة يحتطب منها الجميع»[29]. أما الأرض فهي لله، ولكل عائلة

منها ما يرضي استغلالها ويكفي حاجتها، وما بقي يفلحه الشباب الذين قاربوا سن الرجولة، وليس هناك من يقول هذه أرضي، وليس هناك من لا أرض له، الأرض أم الجميع وهم لها أبناء «نزرعها فنأكل، ونرويها فتجود، وكل يحصد ما يزرع». [30]

ويرتب الكاتب على هذا التصور لعدالة توزيع الأرض نسقا معتدلا آمنا من الحياة الاجتماعية، فليس للقرية سور ولا شرطة، وليس لها «حاكم» وإنما مدير يدبر شؤونها بمساعدة «مجلس العقلاء» المكون عن طريق الانتخاب المباشر، أما دستور القرية فهو ماثل في أعرافها المدونة على «نصب» حجري شامخ في مدخلها. والقرية على هذا ليست جامدة، بل تسعى لتحسين أوضاعها بما يناسب مستجدات الحياة، ولا يخالف ما دون الأسلاف على النصب.

بعد مقدمة ساكنة عن طبائع الحياة المستقرة في القرية نواجه بثورة الشباب بقيادة «نوار» ابن رئيس القرية (بشار)، وهي ثورة موجهة إلى النصب الذي يمثل الثبات، فالثبات يختلط عندهم بالجمود، : «تبنى نصب قوانين آخر، أوسع قاعدة وأعلى قمة، وأكثر على الأوجه كتابة» [31] مع دعوة صريحة إلى محو القديم، لأنه لم يعد يصلح للعصر الذي نعيش فيه. ويعارض الأب، ومجلس العقلاء، ثورة الابن، ومن خلفه الشباب، لأن ما دون من قوانين ليس ثمرة مجلس العقلاء، أو جميع العقول، وإنما هو ثمرة، العقل الموروث». ولكن الشباب لا يتراجعون، ويعلنون رغبتهم في أن تكون القيادة للشباب، والتوجيه للشيوخ، وحين يكسب الشباب جولتهم يقررون أن يكون حق الإدارة للنساء أيضا، فقد قررت القوانين المدونة على النصب أن للمرأة صوتا، فكيف يستشير الأب ابنته في شراء حذاء لها، أو قميص ولا يستشيرها في شريك حياتها ؟ وهكذا ولد مجلس الشباب، بجوار مجلس العقلاء، ولكن قبل أن تأخذ هذه التغييرات مداها العملي ظهر في القرية رجل غريب تاجر، قادم من المدينة، احتمى بصداقة رئيس القرية الجديد، وأخذ موقع الناصح الباذل، أسس للقرية ماكينة لرفع المياه ومضاعفتها، ووزع البذور، وبنى لنفسه بيتا، ثم استطاعت المياه أن تهدم مبنى مجلس العقلاء، وكان الأمر حادث إهمال، وقبل أن تفيق القرية من هول الكارثة اكتشفت أن نصب القوانين اقتلع من مكانه وأخفى، ثم ظهر أن وافد المدينة التاجر

المتمسكن قد أحضر الشرطة لجمع السلاح من القرية، وتزامن هذا مع إعلانه أن جميع أراضي القرية ملك له، وأنه صاحب الزرع أيضا، فقد سجل الأرض باسمه، ووزع البذور من مخازنه، ورواها بماء مضخته، وليس الفلاحون فيها إلا أجراء، وغاية ما يطالب منه أن يحسن معاملتهم ويعطف عليهم !! ومع هذا الخلل في العلاقات الاجتماعية تبدأ الشكوك، وتظهر الجريمة، ويكون «بشار» الرئيس العادل، الذي حاول التصدي للغريب غير أنه لم يجد أذنا صاغية، أول ضحايا التغيير أو التطور الذي لحق بالقرية، كما ترك لابنه نوار مسؤولية الثأر لأبيه، فقضى من ثم على أمله في الحب والحياة الهانئة، وتركه يفكر فيمن يكون القاتل. ومع احتمال أنه ذلك الغريب الذي غير وجه القرية، فانه لم يستبعد أن يكون القاتل من أصدقاء هذا الأب الضحية. ولكنه يفاجأ-قبل أن يخطو في طريق الثأر-أن من حامت حوله شكوكه قد قتل بدوره، أو مات ميتة غريبة: لقد انفطر قلبه وانشق إلى نصفين من شدة الغيظ، ذلك لأنه كان المحبذ الأساسي لاستقبال تاجر المدينة الغريب. في سياق هذه الحكاية يناقش المؤلف كثيرا من قضايا المجتمع والسياسة والأخلاق.

يعرض لقضية نظام الحكم، فالحاكم ضرورة حتمية، فقد جاء في نصب القوانين نص يقول: إنه من المستحيل أن تعيش قرية حياة إنسانية بلا رؤساء يقودونها نحو الطريق الأفضل، والحاكم ينبغي أن يكون من أبناء القرية، وأن يحكم من خلال مجلس العقلاء، والعقلاء هم الحكام، فالحكم إذا حق لأفضل الناس وأكثرهم حكمة. ومن شروط رئيس القرية أن يكون مزارعا مخلصا، شارك في حروب بلاده، وحافظ على قوانينها. والرياسة في القرية لثلاث سنوات يمكن تجديدها، وإن يكن بشار قد رفض التجديد، بل انه اقترح أن تكون الرياسة مناوبة، فقد تؤدي المواصلة إلى الطمع والتحجر والترهل، [32] كما يرفض مبدأ الرياسة مدى الحياة «لأنه مخالف لطبيعة الأشياء ومغاير لسنة الحياة المتجددة أبدا» [33]. فالقول بهذا إسلام القرية للموت، والأصح ألا نقول انه يحكم القرية: بل: يدير شؤونها[34] وأن يتم اختياره عن طريق الانتخاب المباشر مع وجود منافس واحد أو أكثر «حتى لا أنتخب نفسي، ولأهيئ حرية الاختيار بالنسبة للجميع». ، وينبغي على رئيس القرية أن يتخلى عن رياسة الجند حتى لا ينشأ الطغيان. [35]

كما يناقش-في حوار ذهني يذكر بالأسلوب السقراطي كما نجده في محاورات أفلاطون-قضية الحرية، محكومة بطرفيها: الفرد والجماعة.

أما القضية الأساسية التي تثيرها الرواية فهي قضية التطور الاجتماعي، إذ انتقلت القرية من حياة البساطة والمثالية إلى حياة التعقيد والواقعية. لقد أغنى الكاتب جوانب روايته بما صور من مواقف وما أثار من قضايا أساسية، انتصر لها ببراعة، ولكنه هزمها في النهاية، حتى أصبح موقفه منها غير حازم، أو غير جازم. فقد عاشت قريته في سلام، أقامت سور العدل فلم تحتج إلى حراسة، وتساوت فيها الحقوق فلم تعرف الحزن ولا الحقد ولا الجريمة، واستقرت شرائعها وأنماط حياتها فعاش الناس في جنة من صنع أيديهم. وإذا فإن مبررات دخول وافد المدينة الغريب الذي تسلل إلى حياتهم فأفسدها، وتحول بالقرية من مستوى الاشتراكية البدائية إلى نظام الإقطاع، إذ أصبح المالك لكل شيء بقوة تسلطه ودهائه. هذه المبررات تبدو ضعيفة غير مقنعة، لأنها ألصقت جميعها بالقوة الغريبة الواغلة، ولم نكشف عن جوانب ضعف في بعض أهل القرية أنفسهم، وكان التنظير، وصدق التحليل يتطلبان العناية بهذا الأمر. وإذا كان وفود غريب المدينة قد صادف قلقا من ثورة الشباب ومطالبتهم بنوع من التمثيل النيابي الخاص، ومطالبتهم بتغيير ما خط على النصب من قوانين لم تعد تلائم الحياة المتجددة، فإن هذا ليس بالعمل الرديء الذي يسمح بتسلل الفساد أو الإفساد. من هنا فإن الرواية حاولت أن تجمع (أو هي تحيرت وترددت) بين مستويين: الفطرة البدائية العادلة وهي تتحول إلى إقطاع، والقرية البسيطة المسالمة، وهي تتعرض لغزو المدنية والمدينة. والمعنى الأخير هو الذي يسلم لنا إذا ما وضعنا في قراءاتنا للرموز انتصار الكاتب لقيم العدالة والشورى وسيادة الحب بين الناس، فهذا المجتمع لا يعطى فرصة لظهور الاستغلال حتى وإن جاء مخادعا يتمسكن ويتظاهر بالصلاح، أما هذا المجتمع نفسه فإنه لا يستطيع إيقاف زحف الحياة ومطالبها المتصاعدة. ويمكن أن نراقب دلالة «المزمار» وموقف نوار على امتداد الرواية، لنكتشف ما يمثلان من رمز، هو مزدوج، أو احتمالي الدلالة أيضا.

نوار شاب مهذب الطباع، ابن رئيس القرية، ثمرة حب وتربية حياة مستقرة، لكنه يواجه مشكلة حب، فقد تعلق بزكية، الفتاة التي تحبه، ولكن

ابن عمها يريدها. وفي نظام القرية فان للقرابة أفضلية في موضوع الزواج بخاصة. وكما تصطدم رغبته برغبة مضادة لابن عم زكية، فإنها تصطدم برغبة أبيه الذي يريد له زوجة من أقاربه، ورغبة أمه التي تريد لابنها زوجة من أقاربها ! ! كان مزمار نوار، الذي يرسل ألحانه الشجية بين الغابة وشاطئ النهر، هو سلواه في لجوئه إلى أحضان الطبيعة يبثها وجده ووحدته. سنشعر من تتبع «رمز المزمار» أنه نداء الحياة، وباعث الحب والتوافق بين الأحياء، وضابط الإيقاع لحركة الوجود، ويمكن أن نجد له معنى مستجداً من تطور الرواية نحو غايتها، كما نرصده في المواقع الآتية:

1- تناهى إلى سمعه صوت مزمار يأتي من بعيد، تختلط أنغامه تارة بثغاء الشياه العائدة من الحقول.. وطوراً يتناهى منسجماً مع خرير الماء المتدفق بفتوة واعتداد (ص 10).

2- تعالى صوت المزمار من بعيد، ولا سيما وقد هدأ ثغاء الحملان في جوانب القرية مترامية الأطراف، وبدأ القمر يرسل أنواره جلية، فميز بشار وجه بهية يتلألأ منيراً. (ص 12)

3- تعالت أنغام المزمار متصاعدة مع تدفق أمواج النهر، وبدأ القمر بالارتفاع شيئاً فشيئاً.(ص 14)

4- ذابت بين يديه، وسحبها بحنو، فانقادت إليه، وتأوهت، فجذبها برفق ورقة، فتبادلا أنات خفوتاً عندما كان القمر يتعالى، وأنغام مزمار نوار تأتي من بعيد. [25]

في هذه الفقرة الأولى من الرواية نستمع إلى المزمار من بعيد، ولا نرى صاحبه، ولكن نعرف بعض أموره من والديه: بشار وبهية، وكأنهما يقومان بدور «التحضير» لظهور نوار نفسه. إن أنغام المزمار هنا هي التي تنظم إيقاع الطبيعة، بما فيها إيقاع الطبيعة البشرية، فحين أرسل المزمار أنغامه أرسل القمر نوره، فميز بشار وجه زوجته يتلألأ منيراً، فهي قمر في ثياب بشر ! ! وفي الفقرة الرابعة بلغ انسجام الزوجين مداه في فعل حميم، وكان القمر يتعالى، وأنغام المزمار تأتي من بعيد. ثم نمضي في تتبع حركة الرمز:

5- يقول نوار لأبيه أنا ذاهب إلى هناك (إلى الغابة) لأزمر لنفسي وأعيش وحدي. (ص 30)

6- وحين يشاهد الأب الشباب الثائرين ومعهم أسلحتهم ليحطموا النصب،

ويجد نوارا في مقدمتهم وليس معه سلاح، وإنما وضع مزماره وسط حزامه، يقول له. مالي أراك يا بني لا تحمل فأسا مثل أصحابك ؟ هل ستشارك في تحطيم النصب بأنغام مزمارك ؟ (ص 38)

7- أما حين أقر مبدأ حق الشباب في انتخاب من يمثلهم في مجلس خاص فقد (انسابت ألحان مزمار نوار تنشر البشرى في كل مكان. (ص 52)

8- وحين تتحاور فتيات القرية حول أسباب فرحهن بموسم الحصاد، تكون إجابة إحداهن: حتى نسمع مزمار نوار. (ص 55) وتجلس الفتيات لتناول الطعام فيعابثن زكية-محبوبته الأثيرة-فيقلن: كلي، الطعام يلذ على أنغام مزمار نوار. (ص 57) وفي هذه المساحة من الرواية يأخذ المزمار معنى الحب ونداء الحياة والفرح بالنصر. المزمار هنا مع نوار مباشرة، أو يتردد صداه عند الشباب خاصة، وبالتحديد، الشباب الثائرين أو العاشقين، وأنغامه ترتبط بالبناء وليس بالهدم، وهذه إضافة موافقة لما رصدنا من قبل وليست مضادة، غير أنها تضيف خصوصية الاقتراب من نوار نفسه.

ثم يدور هذا الحوار بين بشار وبهية، والدي نوار: 9- ألا ترى أن المزمار لا يفارق شفتيه ؟ وهو يزمر بين الحقول وعلى شواطئ النهر، وفي أعماق الغابة كمن فقد شيئا ؟

أشار بشار بيده مؤكدا:

- أعني: لو استمر تزميره عاما آخر لبقيت القرية عاما آخر. (ص 89) وبعد صفحة واحدة ستتساءل بهية (الأم) عن تأخر ولدها «والقرية كلها تنصت لصدى أنغام مزماره». (ص. 9)

10- وعقب ظهور الغريب، القادم من المدينة، وما يلوح من خبيث نياته أقبل صوت مزمار يعزف من بعيد. (ص 119) وبعد قليل دار حوار بين أبي نوار، وصهره المنتظر، والد زكية: «وتناغمت ألحان مزمار نوار مع إيقاع أصوات الطيور المتعالية في جبين السماء، فقال بشار: حتى مزمار نوار يبدو صافيا هذه الأيام. (ص 120)

11- وحين بدأ صوت ماكينة الماء يهدر اختفى صوت المزمار مرحليا، حتى تساءلت فتاة. لماذا إذا لا يزمر لنا نوار ؟ (ص 141) وترد أخرى ترتب على وفرة المحصول المتوقعة: سيتزوج شباب القرية جميعهم.. . كل واحدة ستجد من يزمر لها بمزمار. (ص 142)

12- ومع إقبال الخريف تعرت الأشجار فبدت شاحبة كأنها أعناق أموات تتراءى من بعيد، ومزمار نوار هو الآخر قلما يسمع، ونوار نفسه لم يعد يظهر في المجتمعات وان بدأ يتردد على مضخة الماء، يجلس الساعات مع عامل الماكينة ليدخنا سويا. (ص 144)

13- وعقب انهيار مبنى مجلس العقلاء كان نوار يسير مع عامل المضخة، وكلما اقتربا من الجمع المحتشد حول البناء المتهدم خفت حوارهما وتحول إلى همس. (ص 160)

14- ومزمار نوار قد عذبت ألحانه وصفت أنغامه، فقد وعدت أم زكية خيرا. وكذلك توقفت معارضة أبيه وأمه، لهذا بدأ يبكر قبل الآخرين في الذهاب إلى الحقل، وأنغام مزماره تصدح في كل مكان. (ص 116)

هنا تتذبذب حركة المزمار بين العام والخاص. فدلالته على الحياة العامة في القرية أصبحت بين الصمت أو الصدى البعيد، ويأتي النص على الفقد تمهيدا للكارثة القادمة، ويتأكد هذا الخوف العام باستخدام «لو» مع الربط بين بقاء القرية واستمرار أنغام المزمار. أما على المستوى الخاص فقد كان نوار سعيدا بما نال، من موافقة على زواج زكية، لهذا بدا صوت المزمار رائقا عذبا يصدح في كل مكان، ثم نتأمل الفقرات الثلاث الأخيرة، فنجد صوت المزمار في علاقة عكسية مع صوت الماكينة، ونلحظ علاقة نامية مع عامل الماكينة نفسه (وهو قادم من المدينة وليس من أهل القرية)، ونجد إشارة إلى احتمال تعدد الزامرين. وسيكون هذا كله بمثابة إعداد المسرح، أو توطئة لتقبل المرحلة العنيفة التالية.

15- لقد تمت مخالفة العرف وأقيم حفل زواج قبل موسم الحصاد، وفي هذا الحفل زمر نوار متهللا، بدافع شخصي بحت، كانت زكية ترمقه من بين الفتيات. وتتجذر المخالفة بحدوث ما لم يكن مألوفا، إذ يقوم عامل الماكينة ويرقص مع شباب القرية، ويغني بصوت عذب على ألحان مزمار نوار، وقد حظي بمحبة جميع الشباب لإعجابهم، كما لاحظوا أن نوارا يكاد ينسى نفسه عندما ينسجم مع العامل في الفناء، إذ يحلقان معا بعيدا عن عالم الموجودين. (ص 163)

16- وتحدث في القرية أحداث جسام، فبعد سقوط مبنى المجلس، يختفي نصب القوانين. ويعلن الغريب القادم من المدينة أنه صاحب الأرض،

فيشعر شيوخ القرية بالهم والعجز، ويعلقون الأمل على الشباب، ومع هذا «مازال الوقت مبكرا، ألا تسمع أنغام مزمار نوار تنبعث شجية من بعيد ؟ (ص 178)

17- لكن الحوادث المحزنة تقترب من نوار أكثر ويتم اغتيال أبيه، المعارض الوحيد في مد فرص البقاء للغريب. وهنا تلاشت أنغام المزمار. (ص 179)

18- وتسلط فكرة الثأر على نفس نوار، حتى يكسر مزمار، ولكن عامل الماكينة يلومه على ذلك. «إنه أصبح جزءا منك، أنت تدري، إنه بالحقيقة أصبح جزءا من القرية، أعني أن أنغامه امتزجت بضمائر أهل القرية».(ص 187)

19- ويفاجئ عامل الماكينة صديقه نوارا بإحضار مزمار جديد له اشتراه من المدينة يقدمه إليه ويطلب منه أن يعود إلى العزف، ويقرر نوار أن العودة إلى العزف مستحيلة، انه لم يكن يعزف في الحقيقة، وإنما كان الصدى لأصوات الطبيعة من حوله، كان تجسيدا تلقائيا لأصوات القرية.

20- ويفر عامل الماكينة هذا التصور لرمز المزمار، لكنه يرتب عليه نتيجة مختلفة، نتيجة تلحظ التغير أو الانتقال في أطوار حياة القرية. أردف العامل:

«المزمار ليس هو بآلة طرب بقدر ما هو وسيلة للتعبير عن إحساس الروح الشاعرة». تنفس نوار بعمق، وكأنه قد صحا من شطحته، فزفر بحرارة، وهو يقلب المزمار بين يديه:

- ولكن كان زمان.
- لوح العامل بطرف سيجارته: لكل زمان عهده ولحنه.
- -الأمر ليس بيدي.
- -أنا متأكد أنك الآن مؤمن بالقضية التي نحن بصددها.
- -لا أشك في هذا.
- -والقضية عندما تتمثل في روحك وتتسرب في دمك سيكون لها شأن آخر.
- -شأن آخر ؟
- أي نعم، شأن آخر.
- وماذا تعني بذلك يا صاحبي ؟

- -أعني أنك ستجد مزمارك ينطلق بالحان جديدة.
- -وما هي تلك الألحان الجديدة ؟
- -ألحان إيقاظ الرقود». (ص 19)

- هذا مزمار جديد قادم من المدينة إذا، يحمل وعيا جديدا، هو في صميمه نقد ورفض للنمط القديم، يحمله عامل، وليس صاحب رأس المال، يرى أن الأنغام القديمة كانت تقود القرية إلى النوم العميق، ويدعو العامل صاحبه إلى حلف. أن نتصافح، أقدم لك المزمار، وتعزف أنت ألحانا تحذرهم مما هم آيلون إليه، تنذرهم قبل السقوط، تسمعهم أنغام الحب والنضال والحياة. (ص 192) «النضال» هي الكلمة الجديدة، أو الدلالة الجديدة المنتظرة من أنغام المزمار، وهي تأتي من مصدر الوعي المتمرس بالتجربة (العامل) ومن حيث لا يتوقع، إذ جاء في صحبة التدبير الرأسمالي لتحويل القرية من الاشتراكية الفطرية إلى الإقطاع.

- ويدور حوار طويل بين الأطراف المعنية بأنغام المزمار. فنوار بدأ يعزف أنغاما مختلفة، وإن تكن منسجمة مع تيار النهر، لكنه يحرص على ألا يسمعه سكان القرية، لئلا يظنوا أنه ما زال يعزف حبا وهياما (ص 194). وتقول له زكية: أنها قضت سنين طويلة وهي تنام عل أنغام مزماره، وتفجعه العبارة، إذ كيف كان يغني للحياة والجمال، والقرية تستجلب النوم عل ذات الأنغام ؟ وتشككه زكية في أن القرية كانت تفهم معنى أنغامه، فلا يتردد في أن يعترف بأنه هو نفسه لم يكن يفهمها (ص 197)، وإن أكد لها أنه إنما كان يعزف لزكية وحدها.

وتتعود القرية سماع أنغام جديدة من مزمار نوار، مصحوبة بغناء عامل المضخة الذي لا يلبث أن ينتقل بالفتى القروي إلى مستوى آخر من الوعي بالمجتمع، وبانقسام المجتمع إلى طبقات، وإلى قوانين تطور المجتمعات، ومن ثم ضرورة النضال ضد الذين حرفوا نظام الطبيعة (ص 202، 203). ويبدأ بشار يعزف أنغام إيقاظ الرقود، يحول بها بين قريته والنوم الثقيل الذي كانت في الطريق إليه، ويشعر بعمق أن ما يسمعه من العامل كأنه يعرفه من قبل، وأن هذا العامل كأنما هو الذي يعزف على المزمار (ص 206، و 207) وإذ يطمئن العامل إلى تجاوب نوار معه يبدأ معه مرحلة أخرى من التوعية، فيعرف أن العالم ينقسم إلى شرق وغرب، وأنه لا هذا ولا ذاك

يرحمنا أو يفكر في مصالحنا، وأن الوطن ممتد، والأحوال متشابهة، ولا نجاة للجميع إلا بالوحدة، ولكي تتحقق هذه الغاية لا تكفي النيات، ولا بد من التنظيم. وتنتهي الرواية، ونوار مشبع بدعوات صاحبه العامل، ولكن حديث الثأر لأبيه لا يزال يداعبه ويجذبه.

أن التكرار هو الذي يصنع الرمز، ومزيد التكرار يعمقه، وقد استخدم ناجي التكريتي هذه الخاصية بنجاح واضح، إذ حقق مع التكرار-الذي يعني استمرار الدلالة-ميزة المرونة والتطوير أو الإضافة للمعنى، لنكتشف في النهاية أن لكل عنصر أنغامه الملائمة، وأن إرسال الأنغام لا يعني بالضرورة أن الناس يفهمونها بنفس المعنى أو الدوافع التي أرسلت بها. ولكن، ينبغي أن نتذكر ما ألمحنا إليه سابقا، وهو قبول التفسير لاحتمالين: الانتقال من الاشتراكية باعتبارها الفطرة أو البدائية إلى المجتمع الطبقي، وانتقال القرية من طور البساطة إلى تأثر خطى المدينة والمدنية.

الباب الثاني
الريف: علاقات وصور

وهذه إطلالة أخرى على فن الرواية العربية، التي اتخذت من الريف بيئة لها، وهي مكملة لما سبق، وقد قامت القسمة في أساسها على شعور الناقد أو إدراكه بأن نقطة الجذب، أو القضية المركزية في هذا العمل (الرواية) تنطلق من فكرة أساسية توجه أسلوب الكاتب وتحكم طريقته في تصور الأشياء. وهذا القسم الثاني ليس في استطاعته-كما لم يكن في استطاعة القسم الأول- أن يعرض لكل ما ينبغي أن يقال في موضوعه، فهو يعنى بالخطوط العريضة، ويكتفي بإثارة أهم القضايا من زاوية نقدية أساسية هي أن ينتخب عددا من الأعمال الفنية (الروايات) ليقف معها وقفة على قدر من الأناة، يشعر القارئ بعدها أن في مكنته تصور هذه الأعمال، كأبنية فنية قائمة بذاتها، لها ما يميزها عن غيرها، وكأبنية قائمة في سياق الظاهرة الروائية، محكومة بقدراتها وتراثها، أو متجاوزة لهما، وهذا-في اجتهادنا-خير من تقسيم آخر أيسر مالا، يقوم على رعاية الجانب الموضوعي وحده، مثل: الأرض في الرواية الريفية المجتمع.. . المرأة.. الإقطاعي... الخ، فمثل هذا التقسيم يقوم على تجزئ العمل الفني الواحد، وقد يتمكن من رصد التطور أو تقريب صورة هذا العنصر بشكل عام، ولكنه لا يزيد القارئ معرفة بالرواية كبناء ولا بالأهمية الخاصة التي تمثلها في هذا القسم أو ذاك.

سينطوي هذا القسم على أربعة فصول أيضا، عن: الريف والمدينة، والريف والبادية، كطرفي علاقة تبادلية، يأخذ كل منهما من الآخر ويعطيه وفق قوانين وقيم معينة، ثم: الريف الفلسطيني، لأهميته الموضوعية، ولأن المؤثرات أو الملابسات التي تدفع بالروائي الفلسطيني إلى تصوير ريف بلاده لاشك تختلف عن دوافع سائر إخوانه من كتاب الرواية العربية، وأخيرا: الريف السوداني، لتميزه الفني. فلقد استطاع عدد قليل من كتاب الرواية السودانية في مقدمتهم الطيب صالح، وليس الوحيد بينهم، أن يرسموا لريف السودان صورة زاهية الألوان، بهيجة الأثر بشكل لم يتكرر في بقعة أخرى على مساحة الوطن العربي، وهذه البهجة تأتى من مقدرة الكاتب على أن يلتقط من حياة الريف وأخلاق أهله ما هو صميمي في طباعهم، وما هو إنساني في الوقت نفسه، لقد استطاع الكاتب الروائي السوداني- أكثر من أي كاتب عربي آخر-أن يحقق شرط الصدق الذي لا يتعسف بالفرض، ولا يجزع من تصوير الحقيقة ولا يشغله المرحلي عن الإنساني والصميمي.

5 الريف والمدينة

كلمتان متقابلتان، بينهما تضاد، وهوة واسعة، لا يسهل العبور فوقها، لأنها ترتكز على ميراث طويل من العزلة، والاستعداء، والاستعلاء. هذه الهوة العميقة الواسعة واضحة في وطننا العربي، (وهو الذي نعني به هنا) أكثر مما تشاهد في أوروبا وأمريكا مثلا. هناك فروق بين الحياة في الريف والحياة في المدينة لاشك، وهناك-ربما-سوء رأي متبادل أيضا يمس النظرة إلى الإنسان وقدراته وقيمه، كما عندنا، ولكنها ليست شاسعة على النحو الذي نشاهد في البلاد النامية التي نعد من بينها. لقد عرفت أوروبا الإقطاع أكثر مما عرفته بلادنا، ولكن الإقطاعي هناك لم يكن يشعر بأنه منفصل عن الجسم العام، أو فوق سكان إقطاعيته. إنه زعيمهم، وربما مالكهم أيضا، ولكنهم «رجاله»، وحياتهم تهمه، ومستواهم الاجتماعي والصحي ينعكس على ما يجنيه منهم، وهو أيضا-وهذا مهم جدا-يقيم بينهم، وزوجته في موقع «الرائد» لنساء عمال المزرعة، تعلمهن، وتعالج أولادهن أيضا. وهذا ما لم يحدث في بلادنا في عهد الإقطاع الذي حقق كيانه في الريف. فالإقطاعي في الوطن العربي لم يكن عربيا. نشأ الإقطاع واستشرى عل يد غير

العرب، قام به الغزاة أساسا من الترك والشركس في المشرق. وهؤلاء ثم المعمرون الأوروبيون في المغرب لم يكن أحد منهم يختلط بالسكان أو يهتم بأمورهم أو يقيم بينهم. إن الرابطة الوحيدة هي «المنفعة» وأبناء الريف عند الإقطاعي مجرد «أدوات إنتاج» يعتصرها بكل وسيلة. يعيش في قصره الريفي بضعة أيام أو أسابيع من كل عام، ريثما يجني ثمار كدهم، ثم يرحل بما جمع إلى المدينة، أو إلى أوروبا، ليحيا في بذخ يفصل بينه وبين أولئك البؤساء الذين وهبوه عرقهم، ولا يفكر في القيام بأي إصلاحات تعود عليهم بشيء من الراحة أو تخفف عنهم بعض العناء، أو ترقي من أساليب حياتهم. إنه يعتبر هذا ضده بشكل مباشر، فكيف يؤسس مدرسة، أو يقيم مصحة، أو يرصف طريقا ؟ هذه عناصر للقوة أو الاستنارة، أو التواصل والخبرة، وكلها تقود إلى التمرد عليه وانتقاص سلطانه ! ! لقد استمرت هذه النظرة حتى بعد أن ذاب الإقطاعي التركي في المحيط العربي الزاخر، ورحل الإقطاعي الأوروبي حين فقد سنده الاستعماري. إن الإقطاعي «العربي» ورث الأرض والأفكار معا، فلم يتغير شيء، وظل قصره الخالي-إلا لبضعة أيام كل عام-يحكم الفلاحين بالإرهاب والتهديد بأجهزة الحكومة، وتسليط أجهزته الخاصة، وكأنه إقطاع «منسي» من العصور الوسطى !!

ومن الممكن أن نقول أن الوطن العربي لم يكن قائما-في مجموعه-على النظام الإقطاعي، وبخاصة في العصر الحديث، بل أن بعض البلاد لم تعرف الإقطاع الزراعي أصلا، وهذا صحيح، ولكن الإقطاع، كما أنه نظام اقتصادي، هو أخلاق أيضا، ولقد حكمت المدينة الريف بأخلاق الإقطاع، وتعاملت مع الريف على أنه ملكية خاصة، خادمة لها وليس عضوا في «المواطنة» له الحق الكامل في كل خيرات بلاده عل قدم المساواة. [1] وإذا فان «المواجهة» بين الريف والمدينة هي الوضع السائد، وهي تأخذ أشكالا أو طرائق مختلفة، منها الهجاء المتبادل وانعدام الثقة، الذين يؤديان إلى صعوبة الاندماج إذا ما انتقل طرف إلى الموقع الآخر. إن المدينة تنظر إلى الريف على أنه متخلف، وأن فتح أبواب المدينة أمامه يؤدي إلى فقدانها لقدر من رفاهيتها ونظافتها ويؤثر في الخدمات الراقية التي أصبحت حقا مكتسبا لها، حتى وإن كان الريف هو الذي يمول تلك الخدمات، أو يسهم فيها بنصيب. أما القرية فتنظر إلى المدينة على أنها مقر «السلطة» المرادفة

للتحكم، والظلم، ومقر السجن (كما قالت رواية الفلاح)، والمدينة غول، وحش خرافي يتلون ويبهر حتى يسحر الناس ويفقدهم وجودهم، فليس في المدينة إلا الضياع، سماها يوسف إدريس «النداهة»[2]، والتفت إليها إبراهيم الحردلو ولعنها وتبرأ منها: «ملعون أبوكي بلد». [3] لقد قدم جمال حمدان دراسته المستفيضة عن شخصية مصر من منطلق العلاقة بين المدينة والقرية، المدينة هي الطرف الأقوى في هذه العلاقة الثنائية، لأنها المتحكمة في الماء، في حين لا يملك الريف غير جهده، وكأن المعادلة أو العقد الاجتماعي قائم على علاقة تبادلية خلاصتها: أعطني أرضك وجهدك، أعطك أنا مياهي ![4]، والطرف الأول هو الدولة، المدينة، الحاكم الذي يقطنها ويبطش بأدواتها. على أننا نتحرز-مرة أخرى-لأن «النموذج المصري»-إن صح التعبير- لا ينطبق إلا على البلاد النهرية مثل السودان والعراق، وسورية (نسبيا) ٥ أما البلاد التي تروى بالأمطار فان سلطة الدولة، أو تسلطها، لا تنبع من سيطرتها عل المياه. وهنا نتوسع في مفهوم السيطرة، أو التحكم. فالمدينة (العاصمة) حاكمة متحكمة بما تمثل من قبضة قوية (مركزية) على مصادر تسيير الحياة في الأقاليم، وليس مجرد تيسير الحياة، لان الهوة العميقة الواسعة بين المدينة والقرية تستخدم كأداة ضغط لصالح هذا التحكم واستمراره.

لعل هذا المدخل الموجز يصلح توطئة للدخول إلى مساحة التفاعل، أو الصراع بين المدينة والقرية، ليس ككتلتين منفصلتين بينهما نزال وتحد، فهذا يجانب الحقيقة ولم تتطرق إليه الرواية، وإنما كبيئة مختلفة تستقبل فردا أو أفرادا من بيئة أخرى، وتتعامل معهم من خلال أفراد أيضا، قد يكونون صورة للموقف العام، وقد يكونون في موقع مختلف أو مناقض. إن الموقف العام للريفي في المدينة انه موضع استخفاف، واتهام بالتخلف، وإحساس بأنه «الأقل»، وأن قدرته على «الترقي» إلى أساليب الحياة في المدينة ستظل منقوصة، ولا تبلغ به درجة «ابن المدينة» الأصيل. ولكن هذا الموقف ليس فرضا ملزما في كل حال، والأمر يتوقف على طبيعة هذا الريف، ومستواه الفكري والاجتماعي، «والرسالة» التي يحملها أو «يحملها» إلى المدينة، والعناصر التي يلتقي بها ومبناها الفكري ونشاطها العملي الخ. وكذلك الأمر في الصورة المضادة قد تشعر القرية أمام ابن المدينة بشيء

من النقص، وربما الرغبة في التقرب، والتقليد، ولكنها، للعوامل التي أشرنا إليها، قد تطارده وتحاصره، وتفنيه، ويرجع هذا إلى عوامل في الشخص، وظروف موضوعية تخضع لها القرية، ويتنفس بها الريف.

والرواية-كفن يمتد نسيجه في الزمان والمكان حتى يشمل حيوات أشخاص متعددين، ويستمد قدرا لا يستهان به من حيويته من المقابلة بين الطبائع، واختلاف الظروف-تميل حين تصور الحياة في الريف إلى عدم إهمال المدينة، وهذا طبيعي للأسباب السالفة، ولأنه لا شيء يوجد في عزلة، فكل شيء هو مرتبط بكل شيء في الحقيقة، والقرية، أو الريف كبيئة. نعرف أن إيقاع الحياة بها-نتيجة للعزلة-بطيء ومن ثم يحتاج إلى ما يقاس به ويوضحه، ويوضح موقعه من حركة الحياة المحكومة بالمدينة، لكل هذه الأسباب يندر أن نجد رواية تجري بكاملها في الريف دون ربط ما بالمدينة، أو إشارة لحدث ما معاصر يجري في المدينة. وهنا نقطة تفضيل، فقد تكون المدينة هي العاصمة، وقد تكون مدينة إقليمية تتدرج في حجمها ونمط حياتها حتى تعد من الريف (على الأقل في نظرة العاصمة إليها). ونذكر هنا رواية «أيام الإنسان السبعة» التي كتبها عبد الحكيم قاسم [5] (عام 1969) وفيها يصور جماعة من الدراويش، أتباع الطرق الصوفية، في حياتهم الهادئة الراضية بالقدر، يقودهم الشيخ كريم، أبوهم الروحي، وكيف يستعدون كل عام لشد الرحال إلى طنطا لحضور مولد شيخ العرب (الاسم المتعارف عليه للسيد أحمد البدوي)، واصطدامهم بألوان الحياة وطبائعها في المدينة الإقليمية (طنطا)، واستهداف الحياة في القرية للتغير كأثر مباشر للاتصال بالمدينة في شخص زوجة الحاج كريم أولا، ثم في سلوك ابنها عبد العزيز. للقد اعتبرت «أيام الإنسان السبعة» عملا فنيا محبوكا، دقيقا في تحليلاته، بعيدا عن الافتعال بأي درجة، سباقا إلى تصوير عالم النساء الخاص في القرية، في الفصل الثاني عن: «الخبيز». إن الحياة في القرية-قبل الفصل الأخير الذي يأتي بعد فارق زمني مقداره خمس عشرة سنة تبدلت فيها مظاهر وظواهر وأحوال-تمضي وانية رتيبة كأمواج الجدول أو الترعة، وليس كأمواج النهر أو البحر، ليس فيها طفرة ولا تتعرض لهزة ولا تتأثر بشيء من خارجها، وهذه الفوتوغرافية الاستاتيكية هي التي تميز العصر المنقضي في القرية، إلى أن يقع الحاج كريم مشلولا، معلنا انقضاء زمانه،

وضرورة مواجهة القادم بوسائل أخرى. أن «انهيار هذا العالم (القديم) وانبثاق العالم الجديد يحدث نتيجة تغيرات كيفية تتراكم وتتراكم تدريجيا حتى تصل إلى هذا التحول المنشود. غير أن حرص المؤلف المبالغ فيه على الابتعاد عن كل مظاهر التغير السياسية التي انتابت قريته بحيث تبدو أحيانا معزولة بصورة شبه كاملة عن مثل هذه العوامل الحية المؤثرة والتي لا يشير إليها مباشرة إلا في الرواية»[6]. فالناقد يرى أنه لا تكفي الإشارة إلى الجمعيات التعاونية، والإقطاع، وكنيدي، وخروشوف، كعلامات أو رموز لصلة القرية بالعالم من حولها، وهذا حق بشيء من التحفظ. فالقرية تعبر عن عصر يسوده الدراويش ويقودون الحياة الاجتماعية، وهذا الخيط الرفيع هو ما يربطهم بالعالم، وبالعاصمة، أما الصلة بالمدينة الإقليمية فهي في أوجها، وتنوعها، جاءت منها الزوجة، وذهب إليها الولد للدراسة، وتمضي إليها مواكب الزيارة كل عام، وهناك علاقات متبادلة مع كثير من رجالها ونسائها. أما المدينة الإقليمية فإن صلتها بالعاصمة وبالعالم لابد من أن تكون أكثر وضوحا وتنوعا من صلة القرية بهما. [7]

أننا من خلال رصد العلاقة بين القرية والمدينة، وكيف تنامت، أو تنوعت على أيدي كتاب الرواية العربية، يمكن أن نصل إلى استنتاجات مهمة، فنية واجتماعية. في الرواية الفنية الأولى كانت «زينب» من القرية، وكان حامد من المدينة، قامت بينهما صلة ما، ولكنها لم تصل حالة التفاعل، وانشغل بها حامد وفكر فيها، واستهدفت لها زينب وسرعان ما نسيتها، وفي كل مراحل الرواية كانت «العزلة» قائمة بين عالمين لا مجال لالتقائهما، ليس بينهما شيء مشترك، لا الحب ولا المصير ولا الأمل ولا العمل ! ! وفي «دعاء الكروان» كانت القرية تقوم بدور مورد الخدم إلى بيوت السادة، ولكنها عبرت عن تطلع لاحتلال موقع جديد، وهو تطلع يمتزج فيه الحب بالثأر، بادعاء التملك، [8] وتعبر (اليد والأرض والماء) عن علاقة أكثر عمقا وأمية، علاقة توحد في تبني الهدف: صنع مجتمع جديد، فقد ذهب الريفي إلى المدينة ليعالج ولكنه عاد ومعه أبناء المدينة ليغيروا معا وجه الحياة في الريف وفي المدينة معا. ويمكن تأمل الجانب الآخر للصورة، وسيعطي مؤشرات لها أهميتها كذلك، فنزول ابن المدينة إلى القرية تنازل، وهو حاكم يقول فيطاع، كما في «يوميات نائب» وهذا النمط من العلاقة لا يزال

يتنفس في روايات مختلفة مثل. «ملح الأرض»و«واحة بلا ظل»، وحتى إلى «حكايات الزمن الضائع»[9] التي كتبها ألفريد فرج، يقدم فيها رؤية نقدية ساخرة بأسلوب فكه يعني برسم المشاهد وحشد المواقف وتصيد المفارقات، دون أن يهتم بتحليلها أو الحكم عليها، ولكنها في تتابعها تحمل رسالة الكاتب إلى وجدان القارئ وعقله، بهذه الطريقة المستحيلة التي يصور بها الأشياء. والكاتب في استخدامه لأساليب الحكاية الشعبية، وطريقتها في تعاقب الحكايات، وتداخلها، أو تقاطعها، والخلط بين الواقع، والممكن، والأمنية، قد أعطى فنه قدرة إضافية على توسيع مجال الصورة، أو مد أطرافها، لتشمل جميع قطاعات المجتمع أو الدولة، ممثلة في الشخصيات، والأماكن والمحاور التي اختارها في حركته من قرية كفر أمون إلى المركز إبان فترة محددة من عام 1976, نص عليه-كحد لعودته-الكاتب أو الراوية من الخارج، وانزعاجه لما يرى من تغير مادي ونفسي في العاصمة بعد غياب ثلاث سنوات في الخارج.

في الرواية تبدو القرية قميئة مهزولة مستنزفة، مجهولة الدور مع أنها مصدر البذل، أبناؤها هم جنود الجيش الشهداء في كل الحروب، ومتعلموها هم سكان المدن المتنكرون لها أو الهاجرون، وأهلوها مستغلون مهانون من موظفين لا يعرفون الرحمة، ولا يحكمهم نظام أو قانون. ومع هذا حدثت تطورات في الوعي والثقافة أصبح الريف فيها صاحب قضية، مؤثرا في الوافد من المدينة، يغريه بالتمرد على قيمها المغترة المتغطرسة (كما في رواية الجبل)، أو يتيح للاجئ إليه أن يهرب من ماضيه الشقي ويجرب حلم الولادة الجديدة (موسم الهجرة إلى الشمال)، أو يتوافر له إلا من بعد المطاردة (عرزال حمد السالم)، أو يحقق أهدافا مختلفة لا يسهل حصرها في فقرة من سياق.

ولسنا نشك في أن امتداد الحركة، مع انفساح المكان ما بين القرية والمدينة، يتيح للكاتب الروائي-إذا ما أحسن استخدام الإمكانات الفنية والفكرية-أن يعرض لأمور من حياة الناس، ومن أطوار المجتمع، أدل عل شمول خبرته، ودقة رصده، وحسن تعليله، وصدق تمثله لواقع الحياة، على نحو أجود مما لو طابق حدود عالمه الروائي بحدود عالم القرية، وهذا يلاحظ في الروايات العالمية التي صورت الحياة في الريف، من مستوى

«نفوس ميتة» لجوجول، و «الأرض» لبيرل باك، و «أرض الله الصغيرة» لأرسكين كالدويل ، و «فونتمارا» لأنياتسيو سيلونه. وهذا كاتب في مقدمة كتاب الرواية في المغرب، عبد الكريم غلاب، يتخذ من «فاس» بيئة دائمة لرواياته، حتى في رصده للمقاومة الشعبية وتطور الوعي الوطني ضد الاستعمار الفرنسي، يبدأ من «فاس» مع أن الحركة لن تأخذ امتدادها المؤثر إلا حين تنتقل إلى «الدار البيضاء»[10]، ومع أنه يكتب قصة التطور الاجتماعي والوطني (على غرار ثلاثية نجيب محفوظ التي لابد من أن نتذكرها كثيرا ونحن نقرأ رواية دفنا الماضي) الذي سيظهر في تركيب المدينة وعلاقات سكانها الداخلية بالعالم من حولهم، ومن ثم جرت أحداث «دفنا الماضي» (كتبها عام 1966) بين مدينتي فاس والدار البيضاء، فانه لم يستطع أن يغفل الريف، وسكانه من البدو والفلاحين وقبائل البربر، وهكذا يحمل الحاج محمد التهامي (الذي يذكرنا بالسيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ) أسرته إلى الريف ليتمتع بالربيع في أملاكه ظاهرا، وليكشف عن نظرة البرجوازية الوطنية لمعنى الملكية، ويختبر قناعتها بالمساواة، وإيمانها بمعنى المواطنة. ويكشف المؤلف في هذا القسم الذي يتوسط روايته [11] المدنية كيف يتكون إقطاعي، وكيف يفكر في استنزاف أجرائه وهو يدعي إكرامهم وكيف يستبيح كل ما يملكون من مادة ومعنى بزعم أنهم يستمدونه منه. على أن علاقة الريف بالمدينة تتجاوز هذا الجانب، وان يكن أهم الجوانب التي تستمد منها الرواية قيمتها كمضمون أو رؤية، فقد خطفت الطفلة من الريف، وبيعت جارية في المدينة، وظهرت المرأة الريفية عاملة في الحقل مشاركة لزوجها في كفاحه في حين كانت المرأة في المدينة لا هم لها إلا الزواج والحب.

إن رواية «عائشة» التي كتبها البشير بن سلامة (عام 1982 تقوم بالنسبة للتطور والتنوير في تونس بما قامت به «دفنا الماضي» في المغرب، وهو ما سبقت إليه ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية). وإذا كانت تجربة محفوظ هي الأسبق وجودا وتأثيرها واضح بما لا يقبل الشك في هاتين المحاولتين، وهي أعظم امتدادا وأحكم فنا، فان تجربة غلاب، وبن سلامة تنبهتا إلى أهمية ارتياد عالم القرية واجتياز الريف أو استقدامه إلى المدينة، ليس بقصد أن يكون (التمثيل)

شاملا لمكونات المجتمع-الوطن، على وجاهة هذا التصور وإن صح التمثيل الجزئي أو النسبي وهو من متطلبات الفن، بل قد يكون ضرورة من ضروراته، وإنما-بالإضافة إلى ما سبق-للكشف عن التفاوت والعناصر المشتركة في آن واحد، مما سيكون له تأثيره في مسار حركة المطالبة بالاستقلال والمشكلات التي ستواجه الحكم الوطني عقب الحصول عليه.
إن رحيل «الطاهر» عن القرية لطلب العلم في الزيتونة خطوة بداية في علاقة التطلع من القرية إلى المدينة، غير أنه ينتهي في المدينة إلى قصر الفريق (الجنرال) مصطفى، الذي تجمعت فيه خصائص شخصية تونس، حيث المدينة، في مقابل والد الطاهر، الذي تجمعت فيه شخصية تونس، حيث الأرياف، و«هما ركيزتان لتونس الخالدة امتزجا منذ الدهور، وبقيا على طبائعهما تتلاقفهما أمواج الأحداث، وتفرق بينهما حينا، ولكنهما محكوم عليهما بالتلاقي والتفاعل والاندماج». [12]: وكذلك استطاع ثروت أباظة أن يطور فنه ورؤيته في «شيء من الخوف» (كتبها عام 1967) بعد «هارب من الأيام» و «قصر على النيل» اللتين صدرتا عن نظرة ذاتية. وعبرتا عن مدى محدود في تعليل أشكال الانحراف الاجتماعي والصراع الطبقي. وقد امتدت جذور الواقع الراهن في تربة التاريخ، وامتزج الواقع بالرمز، وكشف الأنباء عن طبائع الأسلاف، وظهرت المدينة من خلال التطلع إليها، والحلم بالارتباط برموز القوة فيها. لقد كان الكاتب يعرض أزمة الحرية وما يلابسها من أوهام، وما تحتاج من جهاد وتضحية، من خلال تعلق عتريس ورغبته في السيطرة على فؤاده-في علاقة زواج- ولم يكن ممكنا أن تطرح قضية بهذا الحجم محكومة بإطار قرية صغيرة معزولة. [13]

ونحب الآن أن نتوقف عند بعض الأعمال المميزة التي قامت على رصد حركة التفاعل، أو أثر الانقطاع، بين الريف والمدينة، لم نرد بالتميز التفوق الفني وحده، فقد يكون انفرادا بالموضوع، أو ما يشبه الانفراد، وقد يكون الكشف عن رؤية جديدة للعلاقة المستمرة، وليس هدفنا أن نقيم توازنا في الحركة من الريف إلى المدينة، ومن المدينة إلى الريف، ولا أن نستكمل صور الممكن من هذه الحركة المتبادلة، وإنما أن نعطى مؤشرات من خلال أعمال لها هذا التميز.

الغربة وجه واحد

وقد يبدو غريبا أن نستخدم التعبير بالغربة وصفا لانتقال الريفي إلى المدينة، أو اضطرار ابن المدينة أن يعيش في الريف، لكنه وصف مقبول حين ندرك أن المرء قد يغترب-روحيا-وهو بين أهله، إذا ما اختلف تكوينه الروحي والعقلي، وقدرته وطموحه، عن الجماعة التي ينتمي إليها لسبب أو لآخر. في محصلتنا كاتبان اهتم أولهما بابن المدينة الذي نزل إلى حياة الريف، فحطمته تلك الحياة المغلقة التي لم تتقبله ولم تفسح له مكانا في سياقها ذي الوتيرة المختلفة. وهذا الكاتب هو يحي حقي في روايته «دماء وطين» التي حملت فتى القاهرة «عباس أفندي» ناظرا لمكتب بريد «كوم النحل» في أعماق الصعيد، فظل مستلب العقل والشعور، يهرب بالخيال إلى أضواء العاصمة كلما جثم عليه جبل الظلام في القرية، فكانت تلك بداية مأساته.

والكاتب الآخر هو محمد عبد الحليم عبد الله الذي أعطى اهتماما زائدا للفتى الريفي (دون الفتاة) الذي تحمله ظروف الدراسة أو العمل أو الاضطهاد إلى العاصمة. إنه في العاصمة يلاقي الضياع ويرد إلى القرية مقهورا، أو يبقى في العاصمة خافت الصوت مسلوب الإرادة يعاني ضياع الأمل. لقد أدخل الكاتب على موقفه المتكرر هذا بعض التعديل في آخر رواياته «للزمن بقية» كما سنرى.

تسير«دماء وطين» ليحي حقي في خطين متوازيين، يصنع أحدهما إطارا للآخر، وتجمعهما فكرة عامة، تجعل المضمون يتساند ويؤدي إلى غايته بنجاح. الخط الأول يصور حياة الريف وكيف تقسو على الموظف القادم إليه من المدينة حتى يتحلل وينهار، والخط الثاني يصور ما يسيطر على حياة الريف ذاته من ملل وتحجر وما يحكمه من تقاليد صارمة لا تعرف الغفران. وتلتقي الفكرتان عل هذا المعنى الأخير.

ويصور يحي حقي مأساة الموظف ابن المدينة الكبيرة، المجبر عل البقاء في الريف، وكيف ينحرف ويستحيل حطاما، من خلال رصده «لعباس أفندي» ناظر مكتب بريد كوم النحل. ويستعمل المؤلف في رسم الشخصية أسلوبه التاريخي الذي يربط به الشخص وتاريخه في أعراقه، فعباس من أسرة كل أفرادها موظفون صغار لم يبرحوا القاهرة فيهم كبرياء إذ يظنون أنفسهم

من السادات ! ! قدم جدهم الثالث من طرابلس واستقر بالفحامين يتاجر في الشاي والبلح ! ! بموته تفرق أولاده في الوظائف الصغيرة، عباس يعاني من سطحية الارتباط بالبيئة المصرية، يغار من أبناء الريف حين يفترقون على موعد في عودتهم إلى قراهم فتبدو أسرته كأنها «نبات شيطاني عائم على وجه الماء»، ولذلك لا يثبت لأول صدمة مع أنها لا توجه إليه مباشرة (ص 29) فيغادر المدرسة مختارا ويعمل بالقاهرة ويحيا حياة حسية يبحث فيها عن العزاء من شتاته النفسي، وحين ينقل إلى كوم النحل في أقصى الصعيد يضيق منذ اليوم الأول بمظاهر البؤس والركود، ويحتد إحساسه بسطحية الارتباط بالبيئة حين يعجز عن خلق صلات بينه وبين أهل القرية ملقيا اللوم على ثيابه الصفراء التي لا تبعث على الاحترام في نظر الريفي، لذا يحيا وحيدا ويعرف الطريق إلى الخمر، ويستسلم للتخلي عن تقاليد بيئته الأولى دون مقاومة فيترك ذقنه نابته، ويذهب إلى عمله بالجلباب ! ! ! واستطاعت الخمر أن تبدد ملل العمل الذي أصبح يؤديه منوما، إلا أنه لم يستطع أن يعرب من وحدة المعيشة، وهنا يصل تحلله إلى أقص حدته، إذ يعبث بالرسائل يفتحها يسري عن نفسه بما فيها، فيكون في إحدى هذه الرسائل ما يعمق إحساسنا بمأساة الحياة في الريف، مأساة تشمل الوافد والمقيم، وتلتهم حياتهما دون رحمة. وتجتذب رسائل (جميلة) و (خليل) انتباه عباس، وتحي قصة الحب بينهما جانبا من ذكرياته في القاهرة، فيظل يتابع الاطلاع على سرهما، حتى يقف منه على الجانب المأساوي، وهو تورط جميلة مع خليل، وعجزه عن معالجة الوضع المتأزم لظروف خارجية، وظروف في شخصية خليل الضحضاحة المغرورة (ص 43) التي تدور حول نفسها ولا تهتم إلا بلذاتها المختلفة، ويؤدي خطأ من ناظر المكتب إلى مزيد من تأزم قصة الحب بين العاشقين، فيكون في تدخله مصرع جميلة.

والمؤلف يعطف على عباس برغم تحلله وانهيار شخصيته، ويحمل الصعيد تبعة انحرافه (ص 37)، ويلتمس له الغفران في أن أعماقه لا تزال سليمة. فعباس «جريمته واحدة، وقد يقول متشكك إنها أثر مما في طيات نفسه من قبح مكتوم، ولكن حسنى يثق بالهام ووجدان في طهارة صديقه. إن جريمته ليست إلا ختاما فجيعا لاصطدام عباس، ربيب قهاوي القاهرة

وشوارعها، بالصعيد وطينة فلاحية، طبيعته قبل أن تفسد تكسرت فهو أحسن حظا من بقية الضحايا الذين يموتون على مهل عفنا»[14]، بل يقف إلى جانبه في مقابل أهل القرية (ص 36)، ويعلل بذلك تطلعه إلى معرفة أسرار الناس. والمؤلف يحبذ موقف عباس في تجاهله وجفائه للناس، وإن كان يدعوه للبحث عن العزاء في طبيعة الصعيد في سمائه وحقله لا في أكوام الحطب التي تسمرت عليها عيناه (ص 31).

أما محمد عبد الحليم عبد الله فقد سبقت لنا معه وقفة كشفت عن امتزاج الرومانسية والواقعية في رواياته، واعتماده على تكوين تجربته الخاصة كواحد من أبناء الريف عاش في المدينة الكبيرة طالبا، ثم معلما، ثم موظفا في المجمع اللغوي، وظل يتردد على قريته حتى آخر يوم في حياته (مات على الطريق إبان سفره إلى قريته في ريف محافظة البحيرة صيف عام 1970). ولموقفه المتطور في «للزمن بقية» جذور أو مقدمات في رواية سبقتها بخمسة أعوام وهي «الجنة العذراء»[15] التي يدور فيها الصراع بين أخوين (غير شقيقين) على ميراث والدهما من أرض زراعية. ومع هذا نجد في كلام الكاتب ما يحب أن نشعر منه أن تغير الأسلوب صدى مباشر لنكسة 1967[16]. أن الصراع بين الأخوين: رضا وحمودة (في الجنة العذراء) هو أساس يشبهه تماما الصراع بين الأخوين. صلاح وطه النجومي (في للزمن بقية). والصراع في الروايتين على الأرض، ولكن النغمة الجديدة في الرواية الأخيرة هي ارتفاع الصراع من مستوى استرداد الأرض بقصد تملكها كحق شرعي يورث-في الرواية الأولى-والى اعتبارها قضية اجتماعية، وارتباط القضية بمفهوم الحرية والإصلاح في الريف. إن الابن الأصغر في الروايتين هو المعتدى عليه من أخيه، وكلاهما يهاجر إلى القاهرة ويعمل هناك، ولكن صلاح النجومي أكثر وعيا، وبداياته تحمل بذور الوعي، حين فكر في الهجرة من مصر، وحين تطلع إلى الاشتغال بالفن، ثم حين اتجه إلى العمل في الصحافة. وأساليبه في محاربة أخيه الإقطاعي تتجاوز كيد من يريد استرداد حقه المادي إلى مستوى من يريد تبصير الرأي العام وإغراءه بالتصدي لانحراف عام أيضا. ويشير يوسف الشاروني إلى ما أضافه الكاتب في مجال الشكل الفني-بالنسبة لهذه الرواية-على محاولاته السابقة، فيحصره في ثلاثة أشياء: التأرجح بين الزمنين الماضي والحاضر،

والتأرجح بين العالمين الداخلي والخارجي للشخصيات، والتأرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه [17]. وليس من شك في أن جماليات الشكل الروائي في «للزمن بقية» تتجاوز مبدأ «التأرجح» إلى ما عنى به يوسف نوفل في دراسته عن الرواية، وإشاراته إلى ركائز الحياة والفن المؤثرة فيها، كالعلاقة بين صلاح النجومي وتجربة تولستوي ومغزى أن تكون التمثيلية التي تعرض في القرية عن شهريار، وحالة التضاد الواضحة بين صفات صلاح وطه وهما أخوان ومغزى تمرد صلاح على الإقطاع حتى قبل اغتصاب أخيه لحقه، مع أنه نشأ في رحابه واستمتع بمردوده المادي. [18]

ثم نختار ثلاث روايات نتوقف عندها بشيء من التفصيل للأسباب التي أسلفنا، وكل منها تقدم لنا زاوية مختلفة في علاقة الريف بالمدينة، وأولها تجربة شديدة الاقتراب من تجربة حقي في «دماء وطين»، وإن اهتمت بالأبعاد السيكولوجية، وقدمت شخصية غير سوية، هي ضحية الاغتراب الذي ألمحنا إليه.

أيام الجفاف

ويكتب محمد يوسف القعيد «أيام الجفاف» (عام 1974)، فتلتقي موضوعا ومنهجا «بدماء وطين» حين تختار نموذج ابن المدينة الذي تدفعه ظروف العمل، وهو شاب غرير التجربة، إلى الحياة في الريف، فيعاني العزلة، حتى يدفعه الملل والشوق إلى الحياة أن يصطنع أعمالا تؤدي به إلى الانهيار النفسي: ضياع التوازن، وضياع العمر، وفي هذا يتفق عباس «بوسطجي» يحي حقي، وخلف الله البرتاوي خلف الله مدرس القعيد في «أيام الجفاف»، وهو وصف لأيامه الضائعة العقيم في تلك «الغربة» القرية الصغيرة، من ريف محافظة البحيرة. غير أن الكاتب اختار اليوميات أو المذكرات. وليس مهما أن نرجح وجود تأثر «ليوميات نائب في الأرياف» التي كتبها الحكيم عن عمله في نفس المنطقة تقريبا، ما بين حوش عيسى ودمنهور، وأنه استخدم معنى وضعه الحكيم مدخلا ليومياته، حين أشار إلى أن صاحب الحياة السعيدة يعيشها ولا يكتبها، أما يومياته فأنها بمثابة نافذة يطلق منها أنفاسه الحبيسة وقت الضيق، أما مدرس أيام الجفاف فيقول. «إننا إما أن نحيا حياتنا، نملؤها بوجودنا، أو نتحدث عنها، وأنا من النوع الثاني

الذي قدر له مكرها أن يتحدث عن حياته»[19]. فهذه جزئيات يمكن أن تتوارد أو تتداخل دون إخلال باستقلال التجربة، ولكن المشكلة في صميمها- كما نراها-أسلوبية، أو شكلية. فاختيار ضمير المتكلم-وهو طريقة ملزمة لمن يؤثر شكل اليوميات-لا يناسب رسم الملامح الداخلية، في عمل نفسي، لشخصية ستقوم هي نفسها باطلاعنا عل مشاعرها، ومراحل انهيارها، وشطحات هذيانها، ثم ضياعها، إذ نفترض أنها في هذه المراحل الأخيرة ستكون عاجزة عن تنظيم الإدراك، فضلا عن التعبير عنه، ونقله إلى الآخرين. طريقة المتكلم تضفي نكهة الصدق، وإيحاء التلقائية، وسيولة المشاعر وحرية توارد أو تقاطع الصور والحالات، ولكنها تدفع بالكاتب إلى مأزق أشرنا إليه، وربما كان من الخير أن يتوقف الروائي عن إنطاق شخصيته وتسجيلها لهذيانها، ويكتشف طريقة أخرى لإبلاغ هذه الشخصية النهاية التي حددها.

الشاب خلف الله متخرج في كلية التربية، أقصى رحلته أن يعبر النيل من المنصورة إلى طلخا ثم يعود، وهكذا استقبل قرار تعيينه في «الرزيمات» بكثير من القلق، لكنه لم يصف رحلته ثم وصوله وصف الدهشة لمن يشاهد الريف لأول مرة، وإذا كانت «كوم النحل» كابية قاتمة مغلقة فان هذه القرية على عكسها، إذ نزل الشاب في قصر أميرة سابقة هو مقر المدرسة والإقامة معا، وأهل القرية يتوددون إلى هذا المدرس القادم من المدينة، وبذلت أكثر من محاولة لمغازلته من فتيات ونساء جميلات، وكان الفراش عينه وأذنه على القرية، وخادمه ومسامره الخاص، وهو في كل هذا نقيض لتجربة «البوسطجي». ومع هذا فإنه انتهى إلى ما سبق إليه ابن المدينة في قرية من أعماق الصعيد، وهو العزلة الرهيبة، والحرمان من القبول العام، وكان خلف الله-وليس مجتمع القرية المغلق كما عند يحي حقي-هو السبب في ذلك: «لم اكتشف من قبل أني أبدو في نظر الآخرين ثقيل الظل، وأنني أشكل عبئا بالنسبة لمن يعرفونني، وأن دائرة اهتمامي ضيقة، فلا أعرف أي شيء يذكر عن حياة الفلاح أو السياسة»[21]. وفي الحقيقة هو لا يعرف شيئا، ولا يعرف كيف يتحدث إلى الآخرين، ومع انقطاع دائرة التواصل، اكتفى بالمشاهدة من وراء النافذة، ثم بدأ يفقد لذة هذا الوضع أيضا، ومن ثم انتهى إلى موضوع بعد مراحل أوصلته إليه، وهو يتعلق بالرسائل البريدية لكنه لا يفتحها تحت دافع التسلية ورغبة التواصل ولو من طرف واحد، كما

فعل «البوسطجي»، وإنما راح يكتبها إلى نفسه، ويرسلها بالبريد المسجل. مكتفيا بهذه الدائرة المغلقة المعزولة، تفنن في اختيار الموضوعات، والعبارات، والشخصيات التي يختلقها، يظن أن هذه الرسائل تعطيه اعتبارا في نظر العدد القليل جدا من عارفيه في القرية. ولعل دوافع نفسية دفعت الكاتب إلى أن يختار وكيل مكتب البريد ليطلعه خلف الله على رسائله، وليراقب دهشته بلذة. فوكيل البريد (البوسطجي) هو سبب مأساة جميلة في رواية يحي حقي، ومن هذا المنطلق بدأت مأساة المدرس، إذ تشكك وكيل البريد في مصدر الرسائل اليومية، وسمى صاحبه «أبو لمعة»[22]، وعجل بانطوائه الشامل، ثم وجه إليه ضربة غير متعمدة، حين خطب عطيات ابنة نائب العمدة التي حاولت مغازلة المدرس عقب وصوله إلى القرية. أن الأسباب الضاغطة على أعصاب عباس وخلف الله واحدة، والحنين إلى الحياة في المدينة، والعجز عن الارتواء العاطفي، والاستسلام للعزلة هي التي تقود خطاهما نحو الانهيار. وتستقل شخصية المدرس عن البوسطجي ببعض التصورات والأفكار، فليست عزلته ثمرة لعجزه عن التواصل مع الآخرين لنقل ظله، كما عبر، وحسب، وإنما لفقره أيضا، إذ يرسل أكثر من نصف راتبه المحدود لأسرته، ومن الواضح أيضا أنه من أسرة قلقة مجهدة لم تعرف الحب أو الثقة في الآخرين، وبذلك تحدد لديه مفهوم الإنسان بأنه «ليس هو إمكانية الأشياء التي لم يكنها بعد، بل هو مجموع إخفاقاته وتعاساته، هو مقدار الأحلام التي وئدت والآمال التي لم تتحقق بعد»[23]. فهذا التفسير السلبي لا يتصور الإنسان إلا مهزوما ومحكوما بإخفاقاته كقوة سلبية محطمة، وليس بمجمل تجاربه وخبراته حتى من تلك الإخفاقات، ولهذا تتسطح أفكاره، ويعجز عن استعادتها، ومناقشة ما يعرض له على ضوء المختزن من ممارساته الماضية، لذا يلتقط أول فكرة متشبثا بها، وكأنها القرار الأخير، وهي صفة نسبها الكاتب إلى طريقة الفلاحين في اتخاذ القرار، في رواية له سابقة[24]. ومع انسحاب الشخصية من الحياة الاجتماعية يتضخم عنده عالم المساء، ويختزل النهار في كلمات، وتتحول علاقته بالحياة إلى أمنيات يتخيلها ولا تتحقق، وبذلك تتسع الهوة بين السلوك الفعلي والصورة التي يحلم بتحققها، حتى ينتهي إلى زواج متخيل من «عطيات»، يبادلها الحديث ويمنيها الأماني ويضع قميص نوم نسائي

اشتراه لها، إلى جواره في الفراش.

وما دام الكاتب قد بنى شخصيته الرئيسة على أساس سيكولوجي، وانتهى بها إلى المرض النفسي، فان مناقشة هذا الأساس تصبح مطلبا نقديا وفنيا، وهنا نلاحظ أن الظروف التي حشدها لا تؤدي بالضرورة أو الاحتمال المرجح إلى المرض النفسي الذي يصل بالمدرس إلى معايشة الوهم بدلا من الحقيقة، فهذا القصر، في تلك القرية، والعمل الذي يمارسه، والخدمة الميسرة التي أتيحت له، كان لابد من أن تتغلب على دواعي الانسحاب من الحياة الاجتماعية إلى الحدود المرضية. لو إذا كان أهل القرية يسألونه عن التأميم ومشاكل التطبيق الاشتراكي، فهذا يعني أن زمن الرواية هو الستينات، وهي المرحلة التي حملت إلى الطبقات الكادحة، من المتعلمين وغيرهم، أعظم الآمال، ومنحتهم أكبر الفرص لتحقيق ذواتهم، ومن ثم يصعب وجود تعليل مقنع لاختيار هذه الشخصية مرتبطة بتلك الفترة.

الريح الشتوية

وهذه رواية نادرة في منحاها، من رصد العلاقة بين القرية والمدينة، طريفة في منهجها الفني. «الريح الشتوية» كتبها مبارك ربيع [25] (عام 1979). والقرية فيها غير محددة بالاسم أو الموقع العام، أما المدينة في «الدار البيضاء» حيث المقيم العام الفرنسي، وباشا المدينة، وكل أجهزة السيطرة والقمع الخاضعة للسلطة الفرنسية، أما زمان الرواية فهو الأعوام الثلاثة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، وفي أعقابها، إذ نرى فرنسا تتحرر من الاحتلال الألماني، بجهود مشاركة من الجنود والضباط المغاربة الذين استدعوا للخدمة في الجيش الفرنسي مثل أبناء فرنسا ذاتها، فكابدوا الأهوال في تحرير فرنسا، ثم تنكر عليهم فرنسا أن يعشقوا الحرية لوطنهم، وأن يكابدوا في سبيلها. على أن هذا ليس موضوع الرواية، ولا محورها الرئيس، وإنما هو رافد من روافد الوعي الوطني والقومي الذي ساعد على قيام الحركة الوطنية في المغرب، أعقاب تلك الحرب العالمية. ويبقى الموضوع الأساسي هو حدود المواطنة ومعنى الانتماء، وبهذا تتحدد مساحة النضال الوطني ضد المستعمر، وأدوات هذا النضال. ومع أن الرواية أخذت بأسلوب

الخطوط المتوازية، فقدمت عددا كبيرا من الشخصيات، والمواقع، وقدمت لوحات تتمتع بوجود ذاتي، وحياة مستقلة عن تيار الحكاية الأصلية، التي أدغمت في حكايات مستأنفة أصبحت أعلى صوتا وأزهى لونا من تلك الحكاية التي ابتدأت بها، ومع هذا كله، فإننا نستطيع أن نستخلص شخصيتي العربي الحمدوني، وابن عمه كبور، ونصل عن طريقهما إلى القضية المحورية التي قامت عليها «الريح الشتوية». فقد كان العربي الحمدوني أهم شخصيات النصف الأول من الرواية، ولم يستأثر كبور بالنصف الثاني، لكنه يمثل أهم أقطاب الحركة فيه.

ولكي نتعرف على أساس مشكلة العربي الحمدوني، وهي ليست فردية كما سنرى، تذكر الرواية أن السلطة المستعمرة توسعت في إقامة المصانع في المدن، تقوية لمركزها وتدعيما للاقتصاد الفرنسي الذي تأثر بالحرب، ولما كانت هذه المصانع (كالنسيج والسكر وتعليب السمك الخ) تحتاج إلى عمال يدويين وأنصاف فنيين لا يسهل توفيرهم من فرنسا التي يستأثر أبناؤها بالمواقع القيادية والإشرافية المؤثرة، كان لابد من جلب هؤلاء العمال من الريف، والخطة التي بذلت لتهجير الأهالي من الريف إلى المدينة لم تعتمد عل بذل الإغراءات بالأجور أو مظاهر الحياة في المدينة مثلا، ربما لأن هذا يحتاج إلى وقت طويل، وقد لا يناسب طريقة التفكير الاستعماري الذي يريد حسم الأمور بين يوم وليلة، ولهذا كان الحل هو الاستيلاء بالقوة على أراضي صغار الملاك، وقد يتدرج إلى أصحاب الملكيات المتوسطة أو شبه الكبيرة من أصحاب السلطة والنفوذ في القرى، بعد أن يكونوا قد أدوا دورهم في قهر مواطنيهم، وتسهيل استيلاء «الشركات» الفرنسية على تلك القطع الصغيرة، تباعا، أو في حملة مفاجئة، بالإكراه أو بالحيلة والتزوير.

لقد، وصلت عمليات الاستيلاء إلى أرض العربي الحمدوني، الذي حمل السلاح للدفاع عنها، ومن ثم بدأت عملية المطاردة، فاضطر إلى الهرب، وانغمر في البحر البشري بالمدينة الكبيرة، «الدار البيضاء»، يحيا حياة فقيرة بائسة، بين عمال أشد فقرا وبؤسا، بعضهم من قريته ذاتها، هاجر لنفس الأسباب، ولكن العربي الحمدوني يرفض اعتبار نفسه واحدا منهم. إنه كان من الملاك المحترمين في القرية، فلا يسوى بين نفسه وهؤلاء الذين كانوا يملكون القليل، أو يبيعون ما يملكون استجابة لنزواتهم، ثم إن هؤلاء

المهاجرين من قريته قد استقروا على هامش المدينة، في بيوت، «بركات» [26] من الصفيح والخشب تحيط بها المزابل، وعملوا بالمصانع في أحط المواقع، ومن الواضح له أنهم تكيفوا مع هذا الواقع الجديد، أما هو-العرب الحمدوني-فسيظل مهاجرا، حتى بعد أن استقدم زوجته وطفليها، حتى لو طال به الانتظار، لن يتخلى عن أمل العودة إلى القرية، واسترداد أرضه واستنفاذ ما انقطع من حياته. تلك هي نقطة القوة، ونقطة الضعف معا في بناء شخصية العربي الحمدوني، إنها التي حافظت على تماسكه وبقائه أو صموده، ولهذا فقد حياته فور تخليه عنها تحت ظروف ضاغطة، وهي ذاتها التي أدت إلى عزلته، وانحرفت به عن تيار الحياة المتجددة، الشاملة. إن الرابطة بين العربي الحمدوني والأرض رابطة مغرقة في الذاتية، والرومانسية هي أرضه، دون غيره، ولن يسمح لقدم أخرى أن تسير فوقها، بل أن أرضه لن تسمح لغير أقدامه أن تسير فوقها، أنها كائن حي، وفي لن يستسلم للعدو، لهذا يتتبع أخبارها من قريبه القادم من القرية، ويريد أن يستمع إلى ما يرضي تصوراته، «يود بالضبط أن يعرف كيف يستثمرها الأجنبي، كيف يخطو فوقها، كيف يرتفع صوته وتتحرك رجلاه عليها، كيف يقف ويجلس، يود أن يعرف مال البقية الباقية من البساتين [27]، يود أن يعرف-لو يستطيع-مشاعر أرضه إزاء المستثمر الدخيل، ألا تزال تجود بالخير أم جفت غيظا وكمدا ؟ لا يزال النهر على جريانه وتعرجاته ومداعبته لأقدام المائسات من عجائز كروم التين، أم أنه جف واعتراه الصمت ؟ يود أن يعرف كثيرا كثيرا، وبتفصيل» [28]، وهنا كانت صدمته شديد، إذ سمع من قريبه عكس ما يتمنى، قال: «النصراني ولد الكلب عمل العجب، لأن الأرض ليست رومانسية مثل صاحبها، إنها لا تؤتي ثمارها بالعواطف، بل بالعلم والعمل، لهذا تضاعف المحصول أضعافا بعد الاستيلاء عليها.

إن محاولة استعادة الأرض، أرضه، مضت في طريق عقيم، أثبت له كل من حدثه عقمه. إنه الشكوى إلى المحكمة، سند الملكية في جيبه، والأرض مغتصبة، ويصر على استردادها. والفرنسيون المعمرون هناك، الذين يستولون على الأراضي بالقوة، ويقيمون عليها المستعمرات والمصانع، غير الفرنسيين في المحكمة، إنهم يطبقون القوانين وكأنهم في فرنسا، ولا يجدون حرجا في إدانة بني جلدتهم. ومع أنه يكتشف أن بينه وبين هذه الغاية أهوال:

المحامي الذي سيتكشف عن نصاب يسلبه ماله أولا، ثم يبيعه لخصمه، والمترجم في المحكمة الذي لن يكون أمينا في نقل كلامه إلى القضاة، سيحذف منه ما يسيء إلى موقف الخصم ويضيف إليه ما يشوه موقفه، والاستئناف الذي سيعقب الحكم لصالحه، فيطول الأمر ويطول ويترسخ أمر واقع بمضي الزمن، وقد يأتي حكم الاستئناف لصالحه أيضا، بحكم القاضي الفرنسي بطرد المعمر الفرنسي لصالح العرب الحمدوني ثم يقف الأمر عند هذا الحد، لأن «التنفيذ» ليس من سلطة القاضي، إنه في يد أخرى، فرنسية، لن تقوم به، لأنها التي مارست الاغتصاب أصلا. مع كل هذه الأهوال المتوقعة يقرر العربي الحمدوني اللجوء إلى القانون، لعله لغاية أرادها الكاتب، غاية مزدوجة. أن العربي الحمدوني يتحرك في حدود التصور النظري للطبقة المتوسطة من الملاك، الطبقة البرجوازية، الحريصة على ملكيتها الخاصة، والمتخاذلة عندما يطلب منها البذل والتضحية. وسندها في مكاسبها هو القانون وحده (وهو من صنعها أيضا)، وأن طريق النضال الوطني معتمدا على الشرعية وحدها طريق مسدود، لأن الخصم فيه والحكم شخص واحد، وإن تعددت الوجوه ! !

ويسوق البحث عن محام حقيقي، أمين، يسوق العربي إلى المحامي «موهوب»، الذي ظنه فرنسيا أول الأمر، أو نصرانيا كما عبر، ولكن الرجل قدم نفسه كمحام «مسلم وعربي واسطي من الجزائر» فماذا كانت استجابة الريفي المغربي لهذا التقارب الحميم في المحامي الجزائري ؟ «في لمح البصر، غمرت ذاكرة العربي صور متداخلة سريعة من حكايات عن قساوة «عرب الوسطى» وشنيع أفاعيلهم بالقرويين عند بداية دخول الاستعمار، ولو سألت الرجل قبل هذا الوقت أن يرسم لك صورة الواسطى (الجزائري) لتخيله بلباس لا يختلف عن أي فرنسي، ممتطيا جوادا، يجوس به خلال الدواوير والحقول، وسوطه الطويل المفتول ملوي على يده يداعب به حذاءه (البوط) الجلدي، حتى إذا ما صادفه طفل أو امرأة أو بهيمة كال له من سوطه ما يشاء[29]. هذا ميراث قديم، من أفانين الاستعمار، نجده بين شعب شمالي أفريقيا، وقد نجد له أشباها بين شطري وادي النيل [30]، ومواقع أخرى، لهذا تعامل الزبون المغربي مع المحامي الجزائري بحذر وتشكك، وصبر المحامي عليه حتى يعرف ما هي القضية التي يجملها

العربي الحمدوني في كلمة واحدة:

«-الأرض

وبدت على المحامي حركة تدل على أنه يفهم خلاصة الموضوع، فيسأل من جديد:

- أرض من ؟

- -أرض يا سيدي، أرض جدودي.

- -ضد من ؟

- -ضد كل شيء. ضد النصراني والقايد والشيخ.. كلهم.»

- لقد أصبح العربي صديقا للمحامي، الذي استخلص له تعويضا مناسبا، غير أن العربي صمم على المطالبة بأرضه، وقد هز هذا الإصرار وجدان المحامي الذي أفاق على موقعه هو من قضية وطنه الجزائر، لهذا أضمر أمرا، وقال للعربي الحمدوني: «قضيتك في الحقيقة أصبحت صغيرة»[31]، ثم يتحدث عن بلاد واسعة فسيحة لها قضية واحدة شاملة أعمق من قضية الأرض الجزئية الصغيرة المحدودة، ويسترسل في أشياء كثيرة لم يطق العربي متابعتها ولم يفقه معناها.

- وإذ يختفي المحامي ساعيا وراء استرداد وطنه يقبل العربي الحمدوني العمل مضطرا بأحد المصانع وحين يرتدي ثياب العامل الصناعي يتعرض لحادث في المصنع ويلقى حتفه !!

ليس مصادفة أنه بعد مصرع العربي الحمدوني لم يعد أحد يذكر أرض القرية، لا ابن عمه كبور، ولا صهره سعيد، بل ولا زوجته صفية بنت سويعد أو ابنتها الصبية أو ابنها الطفل، هذا الصمت العام الذي فرضه الكاتب أو افترضه له مغزاه، فكأنما يقدم لنا تاريخا لتطور الحركة الوطنية وتطور الشعور العام في اتجاه الإحساس والوعي بالوطن المغربي ككل، وليس مجرد الارتباط بمسقط الرأس. وهنا نشير إلى شخصية طريفة هي شخصية «المذكوري» وقد حدث له شبيه ما حدث للعربي، ورحل بأولاده، وعاش في المدينة معتزلا عاطفا على حلم الثأر، يعمل ويسرق ويدخر انتظارا ليوم يسترد فيه أرضه، وقد ساقت العربي قدماه إلى لقائه، وكان يذكره بإجلال كأنه من أولياء الله، ولم يتراجع إعجابه به بعد رؤيته، ولكننا في آخر الرواية سنجد المذكوري، وقد أصيب بالبله، يدعي ملكية كل حوانيت الشارع،

والناس يمازحونه ويجارونه، في حين يعابثه الأطفال أو يعبثون به. وإذا فقد انتهى زمان الثأر الفردي، كما انتهى زمان الحلم بالخلاص الذاتي متمثلا في استرداد الملكية الشخصية المستلبة، فهناك وطن كامل مستلب، لم يفكر فيه العربي الحمدوني، القروي المرتبط بالأرض، الرافض لقراءة حركة المستقبل متمثلة في الارتباط بالمدينة، واكتشاف قوانين الحياة فيها، ومدى تحكمها في حياة الوطن. لقد طرح سؤال جديد، أو هو سؤال قديم ولكنه يبحث عن جواب جديد: «واحد فيكم يقول اسم بلده»[32]، ودهش بسطاء الناس المتحلقين حول الداعية لسذاجة السؤال، ولكنهم بدءوا يحاولون الإجابة، من القصبة، من أولاد قاسم، من الدار البيضاء، من مراكش. ولكن الجواب الصحيح هو (المغرب). وهكذا بدأ «كبور»، العامل البسيط، ارتباطه بالحركة النقابية، يجمع حولها زملاءه، من أولئك النازحين إلى المدينة، الذين يخوضون حياة شرسة في سبيل الرزق، ويعيشون في حزام الصفيح على أطراف المدينة اللاهية، وهذه الحركة فرع أو وجه الحركة الوطنية، التي سرت في عروق الناس «وكان هؤلاء النازحين يعوضون بما تقدمه لهم من طموح كبير عن مطامحهم الصغيرة، التي لم يبد أنها ستحقق يوما، في استرداد أراضيهم أو العودة إلى قراهم عودة شريفة، أم أنهم وعوا أن استرداد هذه الأراضي الصغيرة لا يتم إلا باسترداد الأرض الكبيرة.. الوطن ؟»[33] أن وضع «كبور» في بؤرة أحداث الرواية في ثلثها الأخير يعني أن النضال الوطني انتقل من الفردية إلى الجماعية، ومن الاجتهاد الفردي إلى العمل المنظم، ومن الحلم الرومانسي بالخلاص الذاتي إلى الهدف الذي يتحقق لأسباب واضحة وخطوات مدروسة، ومن أجل هذا الهدف تقبل كبور الفصل من عمله، والنفي إلى الصحراء، والهرب من المنفى، انه في هذا كله لم يغادر أرضه، ولم يبارح الحلم باسترداد هذه الأرض، ولكن الفرق فيما عناه العربي الحمدوني من «الأرض» وما عرفه كبور ابن عمه عنها ليس فرقا في الوعي الذاتي فقط، أوفي مجرد الظروف العارضة، انه فرق بين اتساع الشعور والقدرة على التواصل مع الآخرين، بين القرية المنطوية على ذاتها، والمدينة بطاقتها الهائلة على الفكر والعمل.

ثم نصل إلى الرواية الأخيرة، وهي تجربة متفردة، فكريا، وفنيا، في رسم علاقة متفاعلة بين الريف والمدينة، تنشر حيويتها في تقارض الأفكار،

وازدواج الخط الفض، كما أن هذه الرواية حققت الجانب الصعب الذي يجمع بين الهدف وإتقان الصناعة.. .

شرق النخيل

في ثوب محكم دقيق التركيب كتب بهاء طاهر روايته «شرق النخيل» (عام 1985) ووضع لها عنوانا فرعيا. «لو نموت معا»، لكنها ليست دعوة إلى العدم، أو الموت الجماعي، أنها-عل عكس ذلك-دعوة إلى الحياة، بل إلى مزيد من الحياة بمزيد من الوعي. وهذه الرواية تختار فترة زمنية محددة، من عام 1972، حين سيطر اليأس والخوف من احتمالات المستقبل، بالنسبة للصراع العربي-الإسرائيلي، إذ انتهى عام الحسم دون حسم، وظهرت دلائل العجز العام باحتراق دار الأوبرا بالقاهرة، وحوادث أخرى مشابهة، كما دلت مؤشرات على تراجع الإحساس القومي والاتجاه نحو العزلة بترديد النغمة الوطنية، كبديل يقدم على أنه المطلوب، وطريق وحيد للنجاة من تيه القومية. عن هذا الزمن الصعب المثقل بالإحباط تتحدث «شرق النخيل» باقتدار فني جعل من الوضوح الفكري، والموقف السياسي فيها عنصرا أساسيا من عناصر اللذة، ويمكن أن تأخذ هذه الرواية مكانها كنموذج مشرق للرواية الواقعية الاشتراكية، حين تجعل من «التعليم»، أو تعليم السياسة بالذات، حوارا إنسانيا مشبعا، لصدوره عن مواقف بالغة الشفافية، يطلبها التطور الطبيعي لعاطفة القارئ وانفعالاته المشاركة لشخصياتها، وحين لا تلهث وراء تفاؤل زائف ترفضه مشاهدات القارئ، بل ترفضه بدايات هذه الرواية ذاتها، ولكنها تظل تحفر وراء اليأس حتى تجرده من عدم المبالاة، فيتكشف في النهاية عن إرادة، وتمرد على العجز، وتوافق رائع بين إرادة الفرد وأهداف الجماعة الواعية الملتزمة. ونستطيع أن نقول أننا لم نشاهد في هذه الرواية غير شخصيات سلبية، يمكن أن نستنكرها أخلاقا وسلوكا، ولكن الكاتب-من خلالها-صور أعظم إيجابيات الوجود الإنساني المتميز بالضمير، والإرادة، والمشاركة.

وتتفرد هذه الرواية أيضا بإطارها الممتد من نقطة انبثاق محددة زمانا بيوم أو يومين من شتاء عام 1972، ومكانا بوسط مدينة القاهرة، ما بين الجامعة وميدان التحرير، لكن الامتداد الزماني، من خلال تداعيات المشاركة،

امتد حتى شمل التاريخ العربي الحديث، أما الامتداد المكاني فقد جمع خريطة مصر، من عمق الصعيد إلى العاصمة، وألقى بإشعاعاته على فلسطين، والوطن العربي كله، من خلال الظروف المشابهة. إن وجه الطرافة والمكر الفني (أو الحذق الفي) هو أن بهاء طاهر اختار قرية في أقصى الصعيد، وأجرى فيها حادثة صراع انتهى بالقتل، بسبب النزاع على قطعة أرض (من ورائها يختفي الصراع على سيادة القرية) وهذا مما يقع كثيرا في ريف مصر، وربما في أي ريف آخر، كما اختار وسط القاهرة، ومركز هذا الوسط ميدان التحرير، وأجرى فيه ما هو معروف من إضرابات الطلاب، واعتصامهم احتجاجا على ما يبدو من سلوكيات الدولة من انصراف أو عجز عن الحرب وتحرير سيناء، ثم تتجلى الطرافة والمكر في عملية الربط، التي كان يمكن أن تقف عند حدود المألوف أو الممكن، الواقعي (بالمعنى المباشر: المتحقق بالفعل) وهو أن بعض قيادات الطلاب من هذه القرية النائية ! ! ولو أن الكاتب وقف عند هذا الحد لأسدى إلى القرية خدمة جليلة، وأعلى من شان كرامتها الوطنية، حين ألقى إلى نفر من أبنائها قيادة الحركة الطلابية، فالنغمة السائدة في الرواية التي تقوم على حوادث السياسة، وتختار البيئة الريفية، أن تبدو فيها القرية ضحية للعاصمة، أو متمردة عليها، أو مجرد صدى لما يجري فيها، ومع هذا فإن «شرق النخيل» تجاوزت هذه الصور «الجاهزة» إلى ما يكشف عن رابطة فكرية جمالية، تؤصل الموقف الفكري في الرواية، كما تؤصل بناءها الفني وشكلها الجمالي في الوقت نفسه، لقد تطورت حادثة الصراع حول الأرض-السيادة في القرية، بموازاة حركة الطلاب المطالبة باسترداد الأرض-السيادة في العاصمة، ولم تكن الثمرة أن الحادثة الصغيرة يمكن أن تعين-وكأنها وسيلة إيضاح-على فهم الحادثة الكبيرة، كما لم تنحصر الثمرة في توازي الخطين وما يخلق في النفس من دهشة داخلية ولذة مبعثها ضبط الانفعال الذي مارسه كل خط تجاه الآخر، وتوجيهه كذلك، وإنما تجاوزت الثمرة هذين الأمرين إلى الكشف عن إحدى مهارات الفنان: اكتشاف التشابه في التناقض، وإحدى قدرات المفكر وحدة قوانين الوجود الإنساني، لإحدى مرتكزات عالم النفس وعالم الاجتماع أن الفرد يختزل مجتمعه بكل موروثاته وطموحاته أيضا. إن هذه الرابطة الفريدة، أو الجديدة، بمعطياتها من ناحيتي الشكل

والمضمون هي التي دفعتنا إلى أن تؤثر وضع هذه الرواية في إطار العلاقة التبادلية بين القرية والمدينة، وليس تحت عنوانها المذهبي: الواقعية الاشتراكية، أو المتفائلة، مع وضوح أصول هذا المذهب في أثناء الرواية وختامها، بما انتهى إليه الضائعون والمترددون أو المتردون من شخصياتها في وضوح الانتماء القومي، وتقفل التضحية الوطنية، واكتشاف التوافق في التوحد العاطفي، ما بين فتى وفتاة، وبينهما معا وبين القضية الوطنية.

تقوم شخصية الطالب الفاشل دراسيا بالدور الأساسي، ورواية الأحداث، ولكن الكاتب-الحريص على وسائل التشويق لتخفيف جرعات الفكر والرأي السياسي-راوح بين مختلف وسائل العرض، حتى أصبحت طريقة التقديم مجرد إطار خارجي لم يحكم الزمن الروائي، كما لم تكن الطريقة قيدا في رسم المواقف وانتقاء الحوادث والتحكم في الشخصيات المشاركة في صنعها. لعب التداعي دورا أساسيا في كسر الرتابة بتغيير المشهد أو أرضية الحدث ما بين المدينة والقرية، والتحرك في الزمن ما بين الماضي البعيد، أو القريب، والآن، والتوقع في المستقبل، وقد يوقف تدفق الحوادث ليحكي لنا هو، أو غيره، حكاية كاملة، تبدو منفصلة وعابرة، وكأنها تروي «لأدنى ملابسة» ولكن النسيج الروائي لا يلبث أن يظهر اكتماله وتناسقه من خلالها. فقد حكى الراوي كيف كانت بداية حبه لليلى، الطالبة القاهرية، وهذا الحب توافق زمنيا ومرحلة الضياع النفسي والسياسي لديه، وقد ساقته الحوادث إلى اجتياز محنة الحب والضياع في حركة واحدة، وكذلك سمير الذي حكى كيف غادر الأمية السياسية والجهل بالتاريخ، ومن ثم كيف نما لديه الوعي القومي والوطني، ولم يكن بذلك «يعلمنا» كيف نفهم الأمور، أو كيف نجد أنفسنا في اكتشاف الحقيقة، ولكنه كان يرسم أمام الراوية، وأمامنا أيضا الطريق إلى مغادرة الفردية إلى الجماعية، بهاتين الوسيلتين: التداعي الحر، واعتماد القصة في داخل القصة، تحول الزمان الروائي، والمكان الروائي إلى مشاركين أساسيين في تقديم الرواية، مع إسنادها إلى شخص محدد. ولابد من أن نلاحظ نوعا من التوزيع المرتب للحكايات الجزئية، على مساحة الرواية، بحيث تضفي كل منها لونا أو دلالة يكتمل بها المغزى العام، ويرتقي بها الشكل الفني إلى ذروة التركيب المتناسق. أن الصراع على أرض حديقة صغيرة في القرية-على سبيل المثال-له دلالة مجردة يمكن

استخلاصها، وهي تصب في القضية التي يثور من أجلها الطلبة، ضرورة استرداد سيناء، وإدانة التهوين من شأنها، وإدانة التردد في خوض المعركة خوفا من الهزيمة، لأن التردد في ذاته هزيمة أيضا، نتائجه أشد مرارة. وقد حمل مصرع حسين مع والده أمام المسجد كل الاحتمالات الممكنة لمعنى الصراع من جانبه، قد يكون الحرص على الموت سببا لتخاذل العدو عن إطلاق النار، وقد يكون تعبيرا مباشرا عن الحب، وقد يكون السبيل الوحيد للحماية. «قال سمير. نعم، ربما، كل ذلك ممكن، وهو سر يخص حسين وحده، ولكني الآن أفكر: ربما يكون أيضا قد أراد أن يعطي مثلا [34]». ومع هذا فان تفاصيل الصراع حول الأرض في القرية، وتأمل أطرافه، تكاد تعطي تبسيطا واختزالا أو تركيزا للصراع العربي الإسرائيلي حول أرض فلسطين، التي سيرد ذكرها في الصفحات العشر الأخيرة من الرواية، بمعنى أنها ليست خطا بارزا في تكوين أو توجيه الحوادث. فالحديقة محور النزاع كانت أرضا قاحلة أصلحها الأب بجهده، ولم يجسر آل صادق على منازعته لجسارته، فلما مات، وانتهت الحديقة إلى ملكية الأخ الأصغر بدأت المنازعة حولها من أبناء صادق مدعين حقوقا قديمة، وملوحين بالبنادق، وقد ساعدهم على الطمع فيها أن الأخ الأكبر مهتم بتثمير ماله، ويقرض بالربا، ولهذا خذل أخاه، لأن المال جبان يؤثر السلامة ويهرب عند النزال. وهذا الأخ المرابط قد رهنت لصالحه مساحة لا يستهان بها من أرض أبناء صادق، ولكنه بدلا من أن يستخدم ديونهم له للضغط عليهم، راح يتفادى الصدام بخذلان أخيه، ربما تحت شعار أن المدين أقوى من الدائن وأكثر حرصا على ماله: «كل البلد تعرف أن أولاد الحاج صادق يأتون لك في ذلة ليقترضوا منك، ومع ذلك فأنت الذي تعاملهم في الطريق بذلة، ولا ينقص إلا أن تقبل أيديهم [35]». «وفي هذا الصراع يتخلى الأخ المرابي عن أخيه صاحب الحق، في حين يتشاجر أولاد صادق فيما بينهم ولكنهم يد واحدة على غيرهم»، وحين يتخلى الأخ عن أخيه فلا مجال لإدانة مواقف الأخوال والأعمام، أما عملية التجميل التي يحاول بها المتخاذل أن يوارى سوءة موقفه في أن الحيلة أجدى من المواجهة، وهو يعترف أنها لا تصلح أداة للنصر، لكنه يمني النفس في تجنب الهزيمة. «بالحيلة وحدها إن لم نكسرهم فإنهم على الأقل لن يستطيعوا كسرنا»، ثم تضفي هالات كاذبة على هزيمة

ماثلة بإظهارها كخطوة في سبيل نصر قادم. «إن أرادوا أرض الحديقة فليأخذوها. فيم تهم ؟ سنأخذ أكثر منها ومن حر أرضهم، وإنما بالعقل، بالعقل والحيلة» [37]. فهل نفعت الحيلة أو انتصر العقل ؟ لقد قتل الأخ مع ابنه حال خروجهما من المسجد، ومرض الأخ الأكبر أو ادعى المرض، فاستحق حشو التراب في وجهه وبصقة من ابنة أخيه. ومن قبل ذلك فكر ابنه في استرضاء أبناء صادق، بخطة سرية يحاول بها أن يحل السلام بين الطرفين دون أن يلحق عار الهزيمة بأحدهما، ولكن هذه الخطة فشلت أيضا، لأن أبناء صادق يعرفون ما يريدون، ويسلكون إليه الطريق الوحيد المؤكد، وهو الوحدة، والقوة. إن جذور مشكلة الأرض، وتطورها، وتذبذبها بين القضاء والعنف وفرض القوة، ثم تقاعد الأخ عن نصرة أخيه، مع أنه يملك أسبابا للضغط على الخصوم، كل هذا يعطي إشعاعا رمزيا عل المشكلة الوطنية، ولكنه ينطبق أو كاد على قضية فلسطين-القضية القومية-وبهذا تنطلق الخيوط المتبادلة بين الخطين الرئيسين، مما يصنع في النهاية نسيجا متقنا، متكاملا، شديد الالتحام. ومثل هذا يمكن اكتشافه في مكونات الراوي-الشخصية الرئيسة-فقد كانت لديه أسبابه الخاصة للفشل الدراسي، وقد استمرت هذه الأسباب، وتفاقمت، مما أدى به إلى إهمال القراءة أصلا، ثم كف عن مجرد الإحساس بالفشل، كان يضحك في غير مبالاة يوم تلقى رسالة تنبئه برسوبه. لقد ترافق هذا السبب الشخصي، وقوامه جفاء الأب وكبته لولده، وانحراف سيرته المالية عن الطهارة الواجبة، ثم خذلانه لأخيه مما عجل بمصرع هذا الأخ وابنه أيضا، ترافق هذا مع «النكسة» كبداية، كان معها أول رسوب الفتى، وباستمرارها وتدهور عزم المواجهة تدهورت علاقته بالجامعة (وبالمجتمع) ولم يعد قادرا على الحب، ولا على التفكير، وكان باب الخلاص في القفز إلى موقع يسبق المساحة المريضة، يسبق النكسة، متمثلا في التوجه إلى قضية الوطن وتحرير الأرض، فهذا مطلب حياة، وليس عملا بالسياسة. وقد نستعيد هنا بعض عبارات وتفسيرات من «عودة الروح»، قد ألقى «الشعب» بنفسه في غمار المظاهرات حين ضاق بالفشل في الحب «الشخصي» فكان الانتقال إلى الحب العام هو العلاج، كان هذا ! تشخيص، سمير لحدة ليلى وإصرارها على الاعتصام في الميدان ليلا، رغم قرار اللجنة الطلابية بإعفاء الطالبات، قال سمير.

«أظن أن كل حالتها هذه أزمة حب، وأنك أنت السبب». ولكن صاحبنا (الراوي) قدم له الاحتمال الآخر، وهو التأثر بدعوته، ولكن الكاتب يجيد استخدام أدواته، كما أنه على وعي كامل بطبائع شخصياته، فإذا قيل عن رواية الحكيم أن المعنى السياسي أو الوطني يبدو غير عميق كأنما فكر فيه الحكيم قرب الانتهاء من روايته، أو إضافة إليها، فان هذا الأمر تختلف فيه ليلى عن مجموعة الشعب في شارع سلامة، ومشاركتهم في مظاهرات ثورة 1919. فليلى فتاة على قدر من الجرأة، ولا تعترف بالفشل، وتحب أن تكون واضحة لنفسها وللآخرين. وموقفها من حبيبها حين دعته إلى بيت أسرتها تمهيد لموقفها في ميدان التحرير، وهي ترفض اعتباره رد فعل لفشل حبها: «أنا لست ملك سمير، ولست ملكك ولا ملك أحد.. . اليوم عرفت شيئا من هؤلاء الذين يجلسون هناك، شيئا أهم منك ومني ومن الحب، شيئا يستحق أن نتعذب من أجله»، وكذلك اتفقت بداية «محسن [38]» مع نهايته، فلم يكن- في حبه-أكثر من مراهق، يراوغ في التهرب من إظهار عواطفه الخاصة، ولا يختلف عنه بقية أفراد «الشعب»، ومن ثم جاء التحول مفاجئا في الختام، وزاد في مفاجأته أن الحكيم لم يهتم بخلق جو من التوقع، لم يوجه الاهتمام إلى القضية الوطنية التي كانت لا تقل حدة وسيطرة على المشاعر. وهذا ما نعنيه حين نقرر أن بهاء طاهر قدم رواية عالية القيمة فنا وفكرا ورسالة، وأن عنصرا من هذه العناصر لم يعمل بانفراد عن العنصرين الآخرين.

6 الريف والبادية

في اختيار عنوان هذا الفصل روعي الانسجام مع العنوان العام، الذي ينم على طبيعة جغرافية، ثم أثر هذه الطبيعة المتميزة في تشكيل سكانها، والأمر كذلك بالنسبة للبادية، ولكن «البدو» هم الأساس، إذ إن البادية، كبيئة جغرافية، يمكن أن تعتبر امتدادا للريف كما يمكن أن تكون نقيضا له، حسب الموقع والنشاط العملي. أن «البداوة» قيمة ومشاعر وأخلاق وسلوك يمكن أن ترحل مع البدوي حين يغادر باديته، بل إن أبناءه يتوارثونها لأزمان تطول وتقصر حسب طبائع المجتمعات وقدرتها على إعادة تشكيل الوافدين إليها، وظروف هؤلاء الوافدين من حيث العدد، والقرب من الريف، والماضي الموروث.. الخ [1]. وليس من شك في أن قيم البادية تختلف عن قيم الريف (كبلاد للفلاحين). ويمكن أن نجد شواهد للاختلاف في التكوين العشائري، وما يترتب عليه من علاقة الفرد أو العشيرة بالحكومة المركزية، وعلاقة الفرد بغيره في مجتمع القرية أو القبيلة، واحتراف الصنائع اليدوية، ودرجة تقديس أو الحرص على العلاقات القرابية وما يترتب عليها من حقوق وواجبات. وفي التكوين القبلي أو العشائري، وتقديس العلاقات

العرقية (أو صلة الدم) يتجسد الاعتقاد بالتفوق، كثمرة للاعتقاد بنقاء السلالة ونفي الدخيل، وسترى أن هذا الاعتقاد كان السبب-في عدد من الروايات-في توتر العلاقة بين البدو والفلاحين، فحيث يعتقد الأول في تفوقهم وأصالة أنسابهم التي يعطونها أهمية زائدة يحتكم الفلاحون إلى قيم العمل والإنتاج والملكية للأرض، ومن ثم لا يقرون بمزاعم البدو الذين يخالطونهم أو يطلبون الرزق في مناطقهم، ويستعلون عليهم. إن «البدوي» مرادف «للعربي» في كثير من البقاع المتفرقة بين الأقطار العربية، ولعل البدوي-العربي، خارج الجزيرة العربية لا يزال ينطوي-بصورة أو بأخرى-على قدر مترسب من ذكريات الفتح الإسلامي لتلك الأقطار، ومن ثم يعطي لنفسه حقوقا متنوعة، ويتوقع من الفلاحين أن يقروا له بالتفوق دون أن يطالب بدليل عملي راهن، ولا تزال قرى كثيرة في صعيد مصر تنقسم إلى قسمين: البدو أو العرب، والفلاحين [2]. وفي أقطار الشمال الأفريقي سنجد الاستخدام الخاص «للعرب» يحدد المراد بأنه مقابل سكان الجبال من الطوارق والبربر في مواقف، وفي مقابل دعاة التغريب-الاتجاه إلى الغرب واللحاق بالحضارة الأوروبية، وعدم مقاومة المستعمر-في مواقف أخرى.

وقد أشارت روايات كثيرة، عرضنا لبعضها، من نتاج المغرب والجزائر بصفة خاصة، إلى أن عبء مقاومة الاستعمار ومواجهته إنما حملها هؤلاء العرب، وربما وحدهم، أو جاءت المشاركة المحدودة متأخرة كثيرا. ومن جانب آخر سنجد الاستخدام-في شمالي أفريقيا-للعرب، أو البدوي، لا يحدد بالنقيض أو المقابل للفلاح، انه عربي بدوي يعمل بفلاحة الأرض، (مثل العربي الحمدوني في: الريح الشتوية) وقد يخصص «العربي» بمن يعمل في الزراعة ويعيش في القرية، ويخصص «البدوي» بمن يعمل في الرعي (مثل رابح راعي الغنم في ريح الجنوب).

ونعتقد أن هذا التخصيص لا يعود إلى نوع العمل، بل إلى نظام الحياة الاجتماعية، ما بين النظام القبلي العشائري، ونظام الأسرة الصغيرة في التكوين القروي التقليدي.

في الروايات العراقية والسورية تتردد الإشارة إلى العشيرة، والنظام العشائري، وفيها تتكون القرية الواحدة من عشيرتين أو أكثر، وقد تقوم

على عشيرة واحدة، وهذه العشائر تمارس كافة الأنشطة، بما فيها الزراعة، بل إن الزراعة أهم ما تعمله، وإذا لم تكن جدران العشيرة صلبة تماما، تحول بينها وبين الامتزاج أو الاختلاط، فإنها ليست ممهدة لعلاقات مفتوحة بالمصاهرة والجوار مع العشائر الأخرى. إن الاعتراف بالندية في النسب والقوة، والثروة أيضا، هو الذي ييسر الأمور أو يعقدها، فلم يكن امتهان الزراعة، والقرار في القرى حفاظا على ملكية الأرض، والخضوع لسلطة الحكومة المركزية في العاصمة (بغداد، أو دمشق) مما يمس شعور البداوة وقيمتها في الصميم. في رواية «عرزال حمد السالم» العراقية، و «ملح الأرض» السورية إشارة إلى سيطرة هذه القيم في بعض المجالات أو المواقف، كعلاقات التحالف بين العشائر، أو الحرب، وكرفض الزواج بين العشائر إلا أن يوافق شيخا العشيرتين (عشيرة الفتى وعشيرة الفتاة)، وإذا تم الزواج عن طريق «الخطيفة» فأما أن يتمتع الخاطف بحماية عشيرته القوية ومن ثم لا تجد عشيرة الفتاة غير نسيان أمر الإهانة التي لحقتها والرضا بالتعويض بطريقة طريفة جدا[3]، وإما أن يظل الفتى العاشق في حالة من الهرب الدائم بخطيفته، لا يجد له مستقرا آمنا.

لقد كانت لنا وقفة عند علاقة الريف بالمدينة، وهي علاقة قائمة على سوء الظن المتبادل، وعدم الثقة، ووراء هذا ميراث طويل من فرض العزلة، والاستعلاء، والاستغلال, وهذه الوقفة عند علاقة الريف بالبادية ستكشف عن ميراث آخر ليس أقل توترا، وسوء ظن، ولكن الأمر هنا يحتاج إلى تفصيل، وهو تفصيل تمليه علينا «العينات» التي اختارها كتابنا في تجاربهم الروائية. فهناك مجتمع من الفلاحين، يعيش عل هامشية بعض البدو، قليلي العدد، يمتهنون الحراسة أو الزراعة، أو الجريمة.

إن هذا التركيب سيحكم أخلاق الفريقين كما تحكمها الوراثة والقيم السائدة في المجتمع، وسيختلف الأمر كثيرا حين تكون الكثرة للبدو، والبلاد بلادهم، وإنما يلتحق بهم الفلاحون للعمل أجراء أو مزارعين لأراضيهم وتحت حمايتهم، فهذه صورة «مقابلة» للتي سبقتها، ولكننا لن نجد مبادلة في الصفات تقابل أو توافق وتبادل المواقف أو النسبة العددية، إن هذا يعني أن الوراثة والتربية النفسية تتغلبان أحيانا على الأقل على الواقع الراهن، وتصنعان لنفسها ميزانا خاصا تلغيان به وزن العدد، وقيمة العمل.

وهناك صورة ثالثة قد تكون إحدى مراحل التطور في علاقة البادية بالبيئات الأخرى، من ريف وحضر، أو مدن، وذلك حين قامت المدن في البادية، وتحول البدو إلى موظفين في الحكومة وأصحاب شركات، واستهدفت «مدنهم البدوية» القائمة كالهياكل الضخمة في الفضاء الصحراوي المترامي، لا تنافسها في الارتفاع غير منصات النفط وأبراج الكهرباء، استهدفت لهجرات ضخمة من الريف، والمدن، ومدن الريف المنتشرة في العالم (العربي) الواسع.

أما الصورة الرابعة، أو الاحتمال الذي نستكمل به القسمة العقلية، فهو عن علاقة المدينة والبادية، وليس الريف طرفا فيها، فهي ليست من صميم موضوعنا، ولكن الفن الروائي لم «يغفل» عن هذه العلاقة، وقد شغلت مساحة مؤثرة من بعض الروايات، بل لعلها منحت رواية نكهتها المميزة، كما نجد في «أزهار الشوك» التي نتوقف عندها بعد قليل، لكن العلاقة غالبا ما تكون عابرة، للكشف عن الدوافع الذاتية والموضوعية في مواقف تضاف إلى مواقف تهدف إلى تأصيل نوازع هذه الشخصية، وتعميق انتمائها الاجتماعي أو الطبقي، كما نجد في رحلة الحاج محمد التهامي مع أسرته عند إقبال الربيع، من مدينة فاس إلى البادية الفلاحية حيث تقع ممتلكاته. كان الحاج (العجوز) يراقب البدويات المجتمعات حول موكب أسرته، وقد راقه منهن تحررهن من أسر الثياب وقيود الحجاب واللثام (وهي سمات نساء الطبقة البرجوازية في المدن المغربية)، ومن ثم تمتد أفكاره، ولكن دون الأماني كثير من المحاذير، ولنتأمل) الحوار الذاتي (المونولوج).

«كان وهو يتجول بعيونه الجريئة المقتحمة بين الفتيات والنساء البدويات يفكر:

- ماذا لو كانت لي زوجة من هؤلاء الفتيات تجدد شبابي وتمنحني صباها وعافيتها ولونها الوردي ونشاطها وحيويتها ؟

- نساء المدينة تتقصهن هذه الحيوية والعافية والشباب، صفرة وجوههن تبعث البرودة في الجسم وتوحي بالغثيان، حتى ياسمين ابنة البادية التي رضعت طفولتها من الشمس المشرقة أصبحت ابنة المدينة ويوحي وجهها بالغروب..

- ولكنهن جميعا بدويات، ماذا يقال عني لو تزوجت فلاحة بدوية

فأصبحت شريكة خدوج ؟ مقامي لا يسمح بذلك، والمجتمع لا يبيحه، سيعتزون بمصاهرتي..

- بماذا يفكر هؤلاء الفلاحون الذين يخدمون أرضي لو طلبت مصاهرتهم ؟ سيعتزون بمصاهرتي، ولكني سأصبح في نظرهم فلاحا زوج فلاحة، سيجرءون على مكانتي، أرضي قد تصبح في خطر، زواجي من بدوية قد يضعني في مكان البدو، وتصبح الإغارة على الأرض، على الماشية، عملا سهلا، لأن هؤلاء البدو قد مارسوه، لا تزال هيبتي في مأمن ما اعتصمت بالبعد عنهم-ياسمين ؟ لا . لا، ياسمين ليست زوجة ولكنها أمة، سرية، التسري مباح بالبدو بات، ولكن الزواج ينكره الناس ولا يقبله المجتمع [4].

من الوجهة الفنية طال هذا الحوار الداخلي بعض الشيء ودار حول نفسه قليلا، ولكنه رصد في سياق واحد حشدا من أفكار أثرياء الطبقة الوسطى تجاه الطبقة الكادحة، يريد رونقها، دماءها، شبابها، ولكنه يريد أمواله ووجاهته الاجتماعية، وهذه الكفة هي التي ترجح. والبدو هنا في منزلة التابعين الفقراء الذين لا يحتمون بما ستردده روايات أخرى عن أسطورة الأصيل والضائع، لأنهم يواجهون «المدينة» وليس القرية (وستتأكد هذه التفرقة في أزهار الشوك أيضا)، يواجهون مالك الأرض القوي القادم من المجهول، وليس الفلاح الذي يرونه كل يوم منكبا على فأسه ومحراثه يمارس عمل العبيد. وقد يساعد على تقبل الصورة التي جرى عليها حوار الحاج التهامي مع نفسه أنها تصدر عن رؤيته الخاصة ولم نتعرف على الطرف الآخر، ومن المحتمل أن له منطقا يختلف، وأنه يتحدث عن «فلاحة بدوية

» وعن بدو لا يزالون يعتنقون مبدأ الإغارة، ولكنهم فلاحون أيضا، وهذه إشارة إلى تفكك روابطهم التاريخية ومن ثم ضعف عصبيتهم، إذا ما تخلخلت عمد البداوة التي تشكل حياتهم. وكما يترادف العربي والبدوي في مواقع كثيرة من الوطن العربي، فان العربي يترادف أيضا-في أحيان كثيرة في السودان-مع أهل الشمال، تفرقة لهم عن أهل الجنوب الذين ينتمون إلى السلالة الزنجية الخالصة، في حين يعتبر الشماليون أنفسهم مزيجا من الدم العربي والزنجي، لان دلت بعض مسمياتهم (نجدها في عرس الزين وغيرها) على وجود بعض القبائل البدوية التي لا تزال تعيش على حافة

الصحراء والأرض الخضراء، ولكنها لم تمثل قضية، أو مشكلة يجري حولها تساؤل بالنسبة للرواية السودانية، فيما عدا موقفا عابرا في «بندر شاه» سنتعرف عليه في الفصل الأخير.

البدوي والفلاح وأشياء أخرى:

نكتفي هنا ببعض النماذج، محاولين تحقيق نوع من الاختلاف في اختيارها، بحيث يعطي معنى التكامل في زوايا الرؤية:

في عودة الروح-رواية توفيق الحكيم (عام 1933)-تلتقي القضية المحورية بأثر منعكس من البيئة الخاصة للكاتب، فالاهتمام الأساسي في الرواية الكشف عن عناصر القوة المطمورة في الشخصية المصرية وطريق بعثها من جديد، وقد استدعى هذا أن يقيم الحكيم حوارا مع الشخصية التركية، ماثلة في الأم، والحضارة الأوروبية المنقسمة الرؤية تجاه العرق الوطني ما بين تحامل مهندس الري الإنجليزي، ودفاع مفتش الآثار الفرنسي، وهذا متوقع يستدعيه الموضوع، فقد كانت مصر خاضعة للأتراك لمئات السنين، وكانت مستهدفة من الاستعمار الأوروبي، وخاضعة بالفعل لبريطانيا حين صدرت الرواية، وإذا فإن تمجيد الروح المصرية والتغني بتميز الشخصية المصرية لم يقصد بهما أن يكونا المقابل أو النقيض للروح العربية أو الشخصية العربية. ونرى أن ذكر البدوي في الرواية جاء بتأثير من تجربة الكاتب الخاصة، فقد نشأ الحكيم في محافظة البحيرة. ومركز «الدلنجات» الذي شهد طفولته يلامس الصحراء الغربية حيث تنتشر قبائل البدو الرحل (في ذلك الحين) التي يصعب إخضاعها لنظام الحياة المدنية المستقرة في القرى والمدن، والبدوي ينظر إلى نفسه (ولا يزال) أنه أرفع قدرا من غير البدوي، وليس نمطا مختلفا، ومعاييره في الحكم تخصه، كما أن للأطراف الأخرى معاييرها كذلك التي توصلها إلى العكس، وهكذا يتبادل الفريقان مشاعر النفور وربما الاحتقار، وتقل فرص الاندماج أو التقارب. عبد العاطي-خفير العزبة-في عودة الروح-ثائر لأن عرجاوي الفلاح تزوج أخته سرا، وهرب بها، فراح يتوعده بالقتل غير آبه لتدخل عمدة العزبة.

- والله هادا الفلاح ما يبات فيها. إحنا بدو شرفاء ما يمشى علينا كلام عمدة فلاحين.

ويسأله محسن متعجبا:

- بقى البدوي أحسن من الفلاح يا عبد العاطي ؟

- فأجاب الخفير وهو يحدق به مستغربا جهله. كيف يا بيه. البدوي مثل الفلاح ؟

-إيه الفرق بين الاثنين ؟

-كيف يا بيه ؟ البدوي أصيل.

-والفلاح مش أصيل ؟

-الفلاح عبد بن عبد.. إحنا بدو ما نرضى الضيم.

ولما كان المؤلف-محسن-لا يرتضى الضيم لفلاحي وطنه، فانه لم يترك القضية معلقة، غير أن الجواب كان كلا جواب، لأنه جاء وليد الملاحظة ومماحكات الحياة اليومية، وليس بحثا في البناء الصميم أو التاريخي للشخصية، فهذا ما لم يؤهل المتحدث له. ذهب محسن ليسأل الشيخ حسن عجوز المزرعة: أيهما خير، البدوي أو الفلاح ؟ فيقول: البدو دول يا جناب البيه جماعة خطافة جرابيع، لا لهم دين ولا ملة، ولا يعرفوا رحمة ولا إسلام.

- إزاي ؟

-الفلاح منا يبقى خيره عليهم، يكرمهم، ويساعدهم، ويخاويهم، وهم يتكبروا عليه. روح الفلاح عندهم ما تساوي أكثر من حق عيار رش لقرش صاغ..

- لو تشوف بس أكلهم في العصيدة وهي تلهلب نار، تقول دول مش ناس بني آدم.[5] ومهما يكن من أمر فان تطرق الروائيين في مصر إلى البيئة البدوية أو شخصية البدوي لم يذهب بعيدا عن دوافع الحكيم أو محور اهتمامه إلا في حالات نادرة، وربما في حالة واحدة اتسعت فيها سبل العلاقة، فاختلفت اتجاهات التحليل، وذلك في رواية «أزهار الشوك». أما عبد الرحمن الشرقاوي فقد دفع بالبدوي «علواني» إلى حياة القرية في «الأرض»، التي لم يكن علواني يملك منها شيئا. ولأن الشرقاوي حصر مفهوم الكرامة والإحساس بالشرف في ملكية الأرض والعمل فيها فقد حرم علواني الكرامة والشرف، وهذه وصيفة-فتاة القرية الجميلة وبنت شيخ الخفراء-تسمع أن علواني يتمناها زوجة له، فتنهره وترده إلى مكانه

بين الأجراء قائلة: «إن الذي لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف». [6]

ولا يعيب هذا القول إلا أن صياغته للمؤلف، وليس لوصيفة. ولكي يعطي الكاتب أحكامه حتميتها وشمولها فيما يخص الأرض كقيمة تحدد أقدار الناس في القرية فانه يضع شخصية «خضرة» إلى جوار علواني، وهي مثله بلا أرض، بلا أهل، لهذا سهل عليها أن تنحرف، ولأن يكون انحرافها مع علواني، ويتهم بقتلها-دون غيره-حين توجد قتيلة، وإذا منع الآباء بناتهم من مصاحبة خضرة فإن علواني كان يزجر في كل كلمة، يقولها، وتسخر القرية من أعرابيته، فلا يكتسب اعتباره إلا حين تخضع القرية لسطوة «الهجانة» وهم من قبائل عربية سودانية لا يزالون ينتسبون إليها. لقد كان علواني يستخدم مهارته في الفتك لصالح من يستأجره، تماما مثل البدوي السوداني عند الحكيم، وستتكرر هذه الشخصية التي تحترف القتل في روايات أخرى، حين تحقق الشرط، وهو أنها تعيش منفردة، أو مع عدد قليل، بين كثرة من الفلاحين. لكن الأمر سيختلف كثيرا حين تكون القرية كلها لا تزال تعيش النظام العشاري، وتحافظ على طبائع البدو وعلاقاتهم، وربما كان مجال هذا النوع من الروايات أكثر اتساعا في الروايات العراقية والسورية، وسنجد له في مصر مثلين واضحين هما رواية «دعاء الكروان» لطه حسين (عام 1934)، ورواية «الجبل» لفتحي غانم (عام 1957) حيث تجري الرواية الأولى في قرية لا يزال اسمها يشي بانتسابها العشائري «بني وركان»، كما لا تزال أحكام البادية تسودها، فقد لقي والد الفتاتين (آمنة وهنادي) حتفه في مغامرة نسائية، ومن كان هذا مصيره «فليس له ثأر يطالب به، وليس من سبيل إلى استعداء السلطان على قاتله، وإنما هو العار كل العار قد ألم بهذه المرأة وابنتيها التعيستين، وإذا الأسرة تضيق بهؤلاء النساء تكره مكانهن منها، وتنفيهن عن الأرض، وتزودهن بقليل من المال وكثير من الرحمة، وتكرههن على عبور البحر والاندفاع في أرض الريف يلتمسن حياتهن فيها بائسات شقيات». [7]

فالحكم هنا ليس لقوانين الدولة، ولا لتقاليد الريف، وإنما لأعراف العشيرة، لا نخطئ فيها قسوة البادية وصرامة علاقاتها، وإيمانها العميق بأن «الرجل» كيان البيت وقوام النظام، وان العقاب حتم لمن يزل، وأن أرث

الأهل لا يجوز التفريط فيه. نرقب هذا كله في أطوار «دعاء الكروان» وأخلاق شخصياتها، وطريقة تفكيرها. فهاهي ذي «زهرة» والدة الفتاتين تقبل النفي كارهة وتحاول أن تتكيف وفتاتاها مع حياة المدينة، فإذا زلت هنادي فان هذه الأم ذاتها، التي وصفت أخاها بالقسوة والفظاظة حين أصر على طردها، هي التي تبعث إليه ليسوق هنادي إلى حتفها شفاء لزلتها، بل أن هنادي تؤمن في أعماقها بقانون البادية، فلم تحاول الهرب أو المقاومة، ولقد اعتبرت الأخت الأخرى (آمنة) أن المهندس قد انتقل إليها بالإرث عن أختها، فما يحق لامرأة أخرى-دونها-أن تناله، فكان هذا الاعتقاد محركها من دائرة الثأر منه، إلى دائرة الحب له.

أما الرواية الثانية «الجبل» فإنها ثمرة تجربة خاصة، خاضها كاتبها الذي كان يعمل مفتش تحقيقات في وزارة المعارف (التربية)، واستثارته البساطة والصرامة معا، وقوة الانتماء إلى العشيرة، التي تعيش بها تلك القرية المعلقة بين شاطئ النيل والصحراء الكبرى. يعترف الكاتب (في حواري معه) بان إعجابه بالطابع العشائري الصارم قد ورطه في معارضة التقدم. أننا قد نشاركه الإعجاب لطرافة النمط المعيشي وصراحة العلاقات الاجتماعية، ولكننا لن نغفل أساس المشكلة، فهذه القرية تعيش على انتهاب الآثار الفرعونية وبيعها إلى مهربي الآثار من الأوروبيين، ومن ثم يلازم أهلها مداخل المقابر التاريخية يتخذونها بيوتا، ويعارض زعيمهم أي محاولة تبذلها الحكومة لنقلهم إلى القرية النموذجية على شاطئ النيل، تحت دعاوى سخيفة، تبناها الكاتب ودافع عنها بحرارة، حتى جعل هذا المحقق يتمرد على رياسته، ويقدم استقالته، ويفضل البقاء بين أهل القرية. وفي هذه القرية يأخذ العمدة مكان شيخ القبيلة، فهو ليس منفذا لأوامر الحكومة، كما هو معهود في هذا المنصب، بل هو حامي الجماعة والمعبر عنها (يتضح الفرق بين العمدة كشيخ قبيلة أو رئيس عشيرة، والعمدة التقليدي في قرى الريف حين نضع عمدة «الجبل» في مقابل عمدة «الأرض» على سبيل المثال). الإيمان بالجماعة هو الشعور المقدس الذي يحدد الأدوار ويفرض الطاعة، كما يفرض الزعامة، والتمسك بالقديم المتوارث مبدأ لا يقبل المناقشة، حتى لو كان هذا القديم هو المكان الجدب الضيق الذي عاش فيه الأسلاف. أن فتحي غانم الذي عاش تجربة المدينة الكبيرة، القاهرة، وربما

الريف أيضا، ينبهر-وحق له أن يفعل-بأخلاق البادية المتوطنة في قوقعة معزولة بين النهر والصحراء، وحين يقول العمدة للمحقق «إحنا مش آثارات.. . إحنا منتجلش من الجبل، إحنا كبرنا ويجينا زي السحر، وإن انتجلنا نموت». فإن الكاتب ابن الريف، الذي انتقل إلى المدينة ولا يزال يعاني قلق التكيف، لابد من أن يعجب بهذا المنطق، بل بهذه الصورة الفريدة، ولكن وعي الكاتب التحليلي كان لابد من أن يكشف له زيف هذا المنطق وخداع تلك الصورة التي أثرت سلبا بالمبالغة في إظهار مثالية المهندس وأنانيته، في مقابل واقعية العمدة وحدة إحساسه بالجماعة. إن نقطة الخداع-في رأينا-هي أن الكاتب غادر خصوصية التجربة التي عاشها إلى عمومية المقابلة بين حياتين، وبهذا تحول الجبل عنده إلى رمز للصلابة والنقاء، لهذا لا يرضى عن ابن الجبل ذاته إذا ما عاش خارجه، فقد أقام مقابلة بين الصعيدي البدوي القح، الذي لم يغادر حياة العشيرة، وزميله الذي نزح إلى المدينة، وانتصر للأول بالطبع. وأدان الشيخ طلباوي ابن الجبل أيضا.

لم تكن القرية النموذجية في (القرنة) التي بناها المهندس العالمي حسن فتحي معتمدا على خامات البيئة الريفية، ومحققا أهم حاجات المعيشة القروية في ظروف صحية واجتماعية مناسبة، لم تكن عملا يرفضه ويعارضه مفتش التحقيقات-أو الكاتب-لمجرد أن هذا المهندس لم يسأل الأهالي عن رأيهم في النموذج المعماري الذي اختاره، ولم يكن حرق القرية هو الحل الأمثل، ولو أن الكاتب امتد من خصوصية تجربة المحقق مع القرية إلى عمومية تجربته مع الحياة في المدينة، وماضيه في أسرته وعمله، فربما كان استطاع أن يمنحنا تعليلا مقبولا لهذا الاندفاع في الدفاع عن التخلف، وتدمير هذا الإنجاز الحضاري المتميز.

أما «أزهار الشوك» فهي آخر ما كتب محمد فريد أبو حديد من روايات (عام 1955). وبيئة الرواية ريف محافظة البحيرة حيث كانت طفولة المؤلف [9]، وهي ذات المنطقة التي ارتبطت بها خبرة توفيق الحكيم في «عودة الروح» و «يوميات نائب» بالنسبة للريف، وتكوينها السكاني يجمع بين الفلاحين والبدو، وكان هذا مثيرا لبعض تساؤلات الحكيم، لكنه الموضوع الأساسي في «أزهار الشوك» لان تحدد طرح العلاقة بمنهج «أبي حديد»، المغرق في الذاتية والرومانسية، والمسرف في التأمل ومحاولة التفلسف

الشخصية الرئيسة في الرواية. «فؤاد» طالب الحقوق، ابن صاحب المزرعة، التي يعمل فيها عدد من الفلاحين والبدو، في مقدمة هؤلاء البدو العجوز رحومه، بقايا الكاهن القديم، يملك حكايات طريفة تفسر كل شيء، ووالد «تعويضه» البدوية الجميلة، بنت الطبيعة الحرة، التي ما يكاد يراها فؤاد-ابن المدينة والجامعة-حتى يرى فيها صورة الفطرة النقية والجمال الطبيعي، فيحبها، ولكن هل يمكن أن تحبه تعويضه ؟ إن البدوي يمكن أن يتزوج من بنات الفلاحين، ولكن البدوية لن تحب ولن تتزوج غير البدوي، هذا فضلا عن أن فؤاد يبدو لها بعيدا جدا، وهي لا تناديه الا بالحاج فؤاد ! ! تشغل علاقة الحب (الرومانسي) من طرف واحد بين فؤاد وتعويضه مكانا مهما في الرواية، ولكنها لم تستقطب علاقة البدو والفلاحين، ففي «العزبة» جيلان من البدو، يلتقيان على قيم ثابتة، وقد يختلفان في أسلوب التعبير عنها أو الحرص عليها. العجوز رحومه يستعلي على الفلاحين، يتزوج من نسائهم ويحتقرهم ولا يزوجهم، و (لهذا) فان زواجه المتكرر من فلاحات لم يعقب نسلا، ثم تزوج بدوية فانجب منها تعويضة. إن مبدأ نقاء السلالة يسيطر على فكرته كما أن احتقار العمل اليدوي يترسخ في نفسه، فالفلاحة دون كرامته، «لأنه رجل حر بدوي»، وإن تسامح في أن تشارك أمرأته وابنته في بعض أنشطتها، ويرى أن بداوته تضعه فوق الناس. «وكان يقول في جرأة: ان الأغنياء لا يستحقون الاحترام ما داموا من غير البدو، فان البدوي قد يصبح فقيرا في يوم وليلة وقد يصير الفقير غنيا بلمسة من الحظ، ولكن الإنسان اذا كان بدويا صار في أمن من تقلب الحظوظ، لأنه يبقى بدويا دائما[10]». أما الجيل الجديد فيمثله الأخوان عبدالسلام-أو سلومه، وعبدالقوى-أو قوية-وهما يعملان في الزراعة، فهما أقرب الى طبائع أهل الريف، ولكن الإقطاعي ابراهيم ميسور لا يلبث أن يغرى سلومه بهجر الزراعة وحمل السلاح يخيف به الفلاحين والمنافسين من ملاك الأراضي، وقد كان رحومه ينوي تزويج ابنته تعويضه لسلومه، فلما رأى انحرافه الى الشر عدل بها الى قوية، الوديع المسالم، وقد أحبها هذا حبا شديدا، دفع به إلى الغيرة من فؤاد، بل أساء الظن بميوله الواضحة تجاه تعويضة، ولكن طالب الحقوق العاشق لم تعوزه الحيلة والمغالطة المكشوفة، اذ راح يفلسف تعلقه بالفتاة البدوية، بان نظرته إليها مثل نظرة الفنان إلى زهرة برية في

خميلة شعثاء في الصحراء، ويحاول أن يحمل «قوية» على تصديقه.

يصف منصور الحازمي هذه الرواية بانها متأثرة باحداث عام 1952 في مصر، (بالإضافة الى الرواية السابقة عليها: أنا الشعب) من حيث معالجة العلاقات الاجتماعية، وتحرك الطبقات، وطموح المثقفين والصراع حول النفوذ، ولكنه يربط هذا التوجه الاجتماعي بالنزعة المسيطرة على أسلوب الكاتب من حيث طغيان الطابع الذاتي، والإسراف في الوصف، والغرق في التأملات الصوفية الزاهدة في الحياة، مع نزوع إنساني مؤمن هو الطابع العام لنتاج هذا الأديب. (11)

ولعل هذه النزعة الوصفية التي أشار إليها الحازمي أثمرت بعض اللوحات الطريفة الحية-وخاصة بالنسبة للقارىء الذي لم يشاهد البادية-فلم يكتف أبو حديد بالوقوف عند شخصية البدوي المخيف الذي يحترف القتل ويصبح رعبا للناس-في شخص سلومه-وإنما اهتم أيضا بليالي البدو وأفراحهم وأنماط سلوكهم، فها هي ذي تعويضة ترقص في حفل زفافها إلى قوية الذي كان يغني فرحا على ايقاع الأكف القوية.

صـــغـــيـــر غـــادى فـــي الـــنـــوار
مـــنـــور مـــشـــلـــه وعـــوده زيـــن

ومع هذا، فقد ظلت لوحات الكاتب في رسم مشاهد الطبيعة ملونة باحاسيسه الخاصة ومشاعره، حتى حفل زفاف تعويضه وقوية-المشار إليه-اختار له ليلة خريفية، يعابثها القمر، فيبدو حينا ويختفى حينا آخر، وكأنه يعبرعن قلب فؤاد-الذي تجلت فيه شخصية المؤلف-. ففي خريف حبه لتعويضه، كان حائرا بين ما يتمنى وما يستطيع، وما تحتمه طبائع الأشياء وتقاليد الناس.

زنوج وبدو وفلاحون

لابد من أن نكون على درجة من التأهب والتوقع لقبول فروق حادة-فيما يتعلق بموضوع البادية-بين تناول أصحاب الخبرة المحدودة من سكان المدن الكبيرة، وتناول أولئك الذين عاشوا البادية وخالطوا أهلها. وكذلك بين الذين يمثل البدو نسبة محدودة أو ضئيلة في بحر السكان المختلط في بلادهم، وأولئك الذين يمثل البدو في بلادهم عصب الوجود الاجتماعي

المتميز، أو يستقلون في مواقعهم بقدر يسمح لهم بممارسة ألوان من السيادة لا يكون موضع تهكم أو تساؤل من الأغلبية المسيطرة. اتسم تناول الحكيم لموقع البدو وتفسير خصالهم بالذهنية، وقد تبتعد أساليب الآخرين تبعا لموضوع الرواية وهدفها المفترض لدى الكاتب، لكنها لن تكون بمعزل عن هذه النزعة التأملية الذهنية. ولكن الأمر يختلف كثيرا حين يتناوله كاتب على صلة حميمة بحياة البدو بحكم التكوين السكاني لبلاده، وكذلك لا يشعر فيه البدو بأنهم قلة تنطوي على أفكار لا تستطيع أن تفرضها على الكثرة إلا تحت ظروف استثنائية. والطريف حقا أننا سنجد قدرا من التشابه الظاهري، ولكن استبطان التجربة ومحاولة الربط بين مراحل الرواية وتشابك، أو تتابع الأحداث فيها، سيؤدي إلى اختلاف قد يكون كبيرا. في هذه المرة سيكون ابن الريف هو الذي يرحل إلى بلاد البدو بحثا عن الزراعة «زنوج وبدو وفلاحون». رواية قصيرة (60 صفحة تقريبا) كتبها غالب هلسا[12] (عام 1976) تجري أحداثها في بادية الأردن، والعنوان يحدد أطراف العلاقة، أو الصراع، ويمتد هذا الصراع ليكشف عن مستويات طبقية وسياسية وإنسانية، كما يكشف الأسلوب عن مقدرة في التصوير والتحليل، أو التحليل من خلال التصوير الذي يرتفع-في بعض الفقرات-إلى مستوى الشعر في تكثيف المعنى، وإيقاع اللغة، وجمال التكوين، وإن لم يمنع هذا وجود لوحات لها جمالها الخاص، ومعناها المنفرد عن سياق الرواية، أو ما يتطلبه البناء الفني لها.

في الفصول الأولى نلقى جلوب الإنجليزي أو «أبو حنيك» يرتدي لباس جيش البادية الأردني-زمن الشريف عبد الله-ويحاول أن يتقرب إلى شيوخ القبائل باصطناع اللهجة والعادات البدوية، بل انه استجاب لدعوة شيخ هذه القبيلة-فيما تزعم أحاديث النساء-وشهد فاصبح مسلما، وبذلك بطل قول شاب من القبيلة، لعله سحلول: «ما نمشى ورا النصران». وإذ يقرر الكاتب أن البدو يسخرون في داخلهم من جلوب ومحاولات التقرب، حتى وإن دعوه بالصاحب، فانه يذكر نص حوار نعرف منه أن هذا الصاحب هو الذي يرفع إلى الشريف رغبة شيوخ القبائل في انضمام شباب القبيلة إلى الجيش، ويحمل أيضا جواب الشريف إليهم. يحمل هذا الجزء-وهو يبدو كمقدمة معزولة-إشارتين جنينيتين للمرحلة الثانية، ثم الثالثة من الرواية،

فقد أشارت تخمينات النساء إلى أن «الشيخ يكلم الصاحب عن الفلاح اللي ذبح سحلول»، ولم يكن هذا محور الحديث. لكنه يمثل المرحلة الثالثة، وسحلول هذا هو الذي أسند إليه القول «ما نمشى ورا النصراني»، وستكون حادثة مصرع سحلول، وخاتمة قاتله الفلاح ردا عل هذا الاعتراض [13]، وهذا رابط خفي بين مراحل رواية قصيرة تحتاج قدرا من الصبر والتمعن لتكشف وحدتها الفكرية والموضوعية. وحين انتهت جلسة الضابط الإنجليزي مع شيخ القبيلة نهض هذا إلى «المحرم» ليخلو بإحدى نسائه، وخفق رأس جلوب بأحلام اليقظة والذكرى، ما بين العراق وقبائله-حيث بدأ نشاطه- وتكريمه في بلاده، ثم معايشته لبدو الأردن، تأمل السكون الذي تقطعه حركات الحيوان وأصواته (أضاف إلى ذلك لمسة درامية يمكن أن تحدث: انطلاق رصاصة يعقبها الصدى والصمت) ومع أن هذه الرصاصة متخيلة، أو متوقعة، فإنها هي التي صنعت التمهيد للدم المراق في بقية الرواية بمرحلتيها. وإذا فإن الفلاح ذبح سحلول (ص 9) وبعد قليل (ص 28). نعرف أن الشيخ ذبحه واحد من عبيده، وأن هذه العملة «عمرها ما انسمعت» ولكن-كما قال عبد آخر ظل على ولائه. إن الرجل عندما يتضايق فلابد من أن يضرب حتى ولو كان عبدا.

وإذ يؤجل الكاتب الكشف عن أسباب مصرع سحلول، فانه يملأ المساحة التي تسبق الإعلان عن مصرع الشيخ بالمبررات التي تجعل هذه النهاية ممكنة أو متوقعة. فهذا الشيخ-على المستوى الشخصي-قذر مشمئز بالغ الضآلة، يده السوداء الصغيرة تشبه المخلب، شرس، عيناه بلون الدم يحتجز في خيمته (أو المحرم) أربع نساء، فإذا أنهى مجلسه دخل عليهن، «فتدعوه صاحبة الدور: هنا». ويصبح الشيخ في المنام شرسا يداه كمخلبين، تخرمشان، ولهاثه ثقيل كالحشرجة، والرجال من وراء الستار ينادونه مقهقهين.

- على هونك يلاقي الخير، على هونك على العجوز.

يتعثر جسد الشيخ فجأة، وينخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة وينصرف، والمرأة مخزية مهانة، تتوجع وتئن. [14] إن هذه الدونية في معاملة المرأة، والحيوانية في العلاقة بها، غير أنها الأسلوب السائد، حملت بعض نسائه على خيانته مع الرعيان، وحف العبيد، حنينا إلى المشاركة المفتقدة.

أما على المستوى الاجتماعي فالتكوين القبلي يقوم عل علاقات متنافرة، استقرت الفواصل بين شرائحه، وانعزلت المشاعر فترسخ سوء الظن، ويرسم الكاتب لوحة بائسة للزنوج يقومون بعمل الدواب في دراس القمح، يجرون اللوح، فوقه فتى يهوي بسوطه عل ظهورهم إذا ما أدركهم الكلال، كانوا يجرون منحني الظهور والسيقان وقد التصقت قطع قش دقيق بالجزء الأعلى من أجسادهم، كانوا يلهثون وقد انتفخت أنوفهم، ومخاط أصفر مختلط بالقش والعرق يسيل منها. [15]

وقد يبدو هذا المشهد عقوبة للزنوج بعد أن ذبح أحدهم الشيخ وهرب، ولكنه سبب ونتيجة في نفس الوقت، إذ أسفر عن مصرع الشيخ الجديد، وإن قتل العبد القاتل في نفس الوقت.

إن الكاتب يرجع تمرد الزنوج إلى علاقات العمل الاستغلالية وتعاسة المعيشة، لكن الأمر مع الفلاحين يختلف، وهذا يعني أنه لم ينظر إلى الشخصية الإنسانية نظرة جامدة أو نمطية، فالعبد يعرف أنه عبد، وقد يستقر في نفسه أنه أقل في درجة الإنسانية، أو أن قدره أن يقوم بالأعمال الشاقة، ولكنه يضرب عندما يتضايق حتى ولو كان عبدا، أما الفلاح فإنه منتج، حر، ولن تكون مشكلته، أو مصدر ضيقه عائدا إلى قسوة العمل، بل الازدراء والاستخفاف وهوان الكرامة. في حادثة مضى عليها زمن قتل سحلول-الشاب البدوي النحيل الأهوج-فلاحا لأنه رفض الإهانة، كان الفلاح جميل الطلعة مرسل الشعر، قال عنه سحلول. «والله ما تشوفه أنثى بنت أمها وما تقع». ولهذا السبب تحرش به وقتله بعون من أحد العبيد، وهكذا تطور الحادث. قال سحلول متحرشا بالفلاح: أشوفك مريي جدايل، ما قلت والله غير أنك بدوي، وأنت فلاح مقطوع الأصل. رد الفلاح: كل ابن آدم وله أصل، ما أحد مقطوع من شجرة، غضب سحلول للرد عليه: أنت لك أصل ؟ اللي أمك واحدة وأبوك ألف. ورد الفلاح بإشارة صريحة إلى شيخ القبيلة وأولاده المختلفين ما بين أشقر وأسمر وأبيض، وهجم كالوحش، فاعترضه العبد، وعاجله سحلول برصاصة انتهى ببساطة كأن لم يكن هنا. ثم يأتي تعليق العبد، وله مغزاه العميق. (حرام أن يكون هذا الولد فلاحا) [16]. سنعرف بعد قليل أن هؤلاء الفلاحين نازحون عن قراهم، يعملون في مناطق خاضعة للقبائل، وبهذا تختلف علاقة البدو من أبناء هذه القبائل

بهم، كما تختلف طبيعة حياتهم عن فلاحي القرى المستقرين. انهم هنا أشبه بعمال التراحيل الذين كتب عنهم يوسف إدريس روايته المثيرة «الحرام». وهذا بعض احتكام الكاتب إلى علاقات العمل والملكية حتى مزاعم التفوق العرقي والتشدق بالأصل تعتمد على ذلك، أو يفسرها بذلك، فحين يسمع سحلول بجمال زوجة الفلاح زيدان يعلن بثقة. «الليلة مرة الفلاح بحضني، الليلة غير تسمعون طقطقة ضلوعها»، بل يعلن أنها حماه ويحرم على غيره التفكير فيها: «يا عيال، هذه حرمتي، وما أبغي أحد منكم يقربها» بل يعلن أنه لن يتخفى، بل سيكون ما يريد أمام عيني زوجها الذي سيصنع له الشاي أيضا، وحين يحذره أحدهم من أن الزوج-زيدان-«رافع خشيمه» وينبغي الحرص منه وبخاصة أنه شقيق الفلاح الذي قتله سحلول من قبل، يقول سحلول باستهانة. «هو فلاح إلا أكثر ؟».

لا تغفل «زنوج وبدو وفلاحون» حركة التبادل والتغير الاجتماعي بين الريف والبادية، فهذا الفلاح-زيدان-قد حمل زوجته سعيا وراء الرزق، وساكن البدر، وأنزلها في خيمة، مما حملها على التذمر، ولكنه بفعل هذا ليتمكنا من العودة إلى القرية وشراء بيت. فالفلاح لا يحلم بالتبدي، ولكن البدوي يتوق إلى حياة الحضر، ويتمناها وإن أعلن ازدراءها، فحلمه ليس عند الفلاحين، بل في المدينة. فهذا الشاب على، يثير أمنيات سلمى-ابنة عمه شيخ القبيلة، وحبيبته-بأن تعيش في عمان وتكون لها خادم وسيارة، ولكن الفتاة تتردد، فعمان-التي / تراها-تتجسد لخيالها في بيوت منزلقة ضيقة تكتم الأنفاس، وناس مثل الصاحب (جلوب) لهم وجوه حمراء لا تدري كيف يتعرف بعضهم على بعض.

ثم تأتي الإضافة الرائعة-في هذه الرواية القصيرة-ماثلة في رصد أطوار اللقاء بين البدوي والفلاح، في خيمة الفلاح، إذ يدخل عليه دون أشعار، وزوجته ممددة إلى جانبه، ويعلن رغبته في أن يستحم بماء ساخن، ويطلب البدوي من الزوجة أن تنهض لتجهز الماء. إن إغراء «المشهد الجنسي» أو «الوصف البوليسي» أو مزجهما أقوى من أن يقاوم في إطار هذا اللقاء مع مقدماته ونتائجه، ولكن الكاتب التحليلي لم يستدرج لشيء من ذلك، واهتم بالرصد النفسي، وعلاقة الشعور والحركة بالتكوين العضوي وطبيعة المهنة. انصب هذا في أكثره على شخص زيدان، بعد الوصف العضوي لسحلول.

فالعالم الداخلي لهذا البدوي أصبح مكشوفا للقارئ، ثم إنه مجمل في مقولة بسيطة جدا، هو بدوي سيد له أصل، مباح له كل ما يستطيع اقتناصه بجرأته على من لا أصل له. والأصل هنا يعني العصبية، والسيادة تعني القدرة على إيقاع الضرر، وليس لسحلول وازع من خلق أو دين، عباراته تفصح عن ذلك، وهنا يظهر عبث قوله في مطلع الرواية «ما نمشي ورا النصراني»، فوصف جلوب بالنصراني يصدر عن عصبية، وليس عن دين. أما العالم الداخلي للزوجة الفلاحة-مريم-فقد تجلى في لمحات خاطفة، ليس تعبيرا عن غموض المرأة أو رغبتها في ستر انفعالاتها، وإنما لأنه حين يتواجه رجلان من أجل أنثى، فإنها ترقب الصراع، إذ تخلت الحرب عن الشرعية، واحتكمت لقوة الغرائز، أو غرائز القوة.

«كان وجه البدوي مستطيلا، ومن تحت الكوفية المتسخة كانت تنساب جدائل شعره طويلة فاحمة السواد، عيناه تلمعان بشراسة كهرم مستطيل، أنفه فيه (! ! ؟) قمته المدببة، على صدره يتقاطع حزامان وضع رصاص البندقية في أكياسهما الجلدية»[17]، لا يعود الكاتب إلى وصف البدوي، أو رصد ردود فعله ؟ انه واثق من أن ما يفعله يصدر عن إرادة، وليس رد فعل للآخر. لهذا جاءت عباراته كلها بصيغة الأمر منذ اقتحم الخيمة على الزوجين قرب منتصف الليل، وهي أوامر تعبر عن تصاعد الحدث. (ها زيدان)، «علامك ما ترد يا فلاح ؟»، «قومي» ما تكرمون الضيف ؟، يهمز المرأة في ظهرها: «أشوفك ساكت. احرص تزعل»، للزوجة: «حميت الميه» ؟ «ثم للزوج ولا تزال الزوجة في الخيمة: «أنت هنا ؟ تريدني أشلح قدامك ! يا عيبك ما تستحي ! اطلع بره». وتبقى الزوجة مع البدوي في حين يزحف الزوج خارجا من الخيمة على يديه وعجيزته، يلاحقه صوت البدوي: «هـ زيدان لا تبعد، أريد تعمل لنا شاي، [18]» البدوي هنا عظيم الثقة في نفسه، إنه لا يفكر، ولا يهتم بما حوله، انه يصدر أوامره ولا يراقب تنفيذها، لأنه يعرف أنها لابد من أن تنفذ.. أما زيدان فان الغوص في داخله هو ما يتوافق وموقعه كزوج، وموقفه كمستهدف محكوم عليه بالهزيمة سلفا، إنه يؤمن مع البدوي أنه فلاح لا أكثر، ومع هذا فالموقع والموقف لا يمكن أن يدافع عنهما بذلك، إنه إلغاء للإنسان وإلغاء للرواية، لهذا جاء الرصد مراقبا لتصاعد الإحساس وتنوع الحلول والاحتمالات، ما بين السلبية المطلقة والإحساس

بالفجيعة، والتهرب من المواجهة، وإلقاء التبعة على الزوجة، والمغالطة، ثم تأتي المواجهة، التي ظلت تموج بها نفسه كشعاع تائه لا يلبث أن يخبو، ليسطع ثم يتوهج، وتحت ظروف ملجئة ينفجر.

البدوي عضويا أعجف، حين تعرى مقرفصا بدا كطفل، وكان زيدان نقيضا له من الوجهة العضوية، لكنه كان «الطفل» إرادة وقدرة. كان يشعر أن جسده الكبير فائض عن الحاجة، فاخذ يكره كفيه العريضتين وكتفيه الممتدتين على عرض الخيمة، ويرجع إلى الضخامة بطء الحركة، بل أصبح يشعر نحو نفسه بما يحدس أن البدوي يشعر به تجاهه، فكره حتى لكنته المضحكة وجرسها الغليظ الرتيب، ونطقه المتعثر المتأني، وسيطر البدوي على مشاعره حتى رغب في امرأته من خلال إحساسه باشتهاء البدوي لها. يبدأ شعاع التمرد بالدهشة لزيارة في غير وقتها. وفي مد يده لوداع البدوي حين ظن أنه نهض ليغادر، ولكن إعلان رغبته في الاستحمام نقلته شعوريا إلى مستوى المواجهة بالتخيل، حين قامت امرأته لتسخن الماء راقب عظمتي الكتفين (للبدوي) والفجوة بينهما وبروز الفقرات الناعمة (حيث سيضع خنجره في النهاية)، وفي نفس الوقت يهرب من تلاقي نظراته بعيني زوجته، ويتساءل في نفسه: كيف ستتصرف إذا هم بمضاجعتها، وهل يضاجعها على الفراش وجسده مبلل ؟ (وطعنه بالخنجر بين الفقرات، في خياله) وآلمته جلسته مقرفصا محني الرأس، ولكنه لم يجرؤ على تعديل وضعه. قلب الأمر على كل أوجهه، فرأى أم زوجته تلومه على تخاذله في حماية بنتها، وكان يحمد الله على أن البدوي سيضاجعها وكأنما ليس له بها علاقة، ثم مال إلى أن يقول إنها لابد متواطئة مع البدوي وأنه لا ذنب له في أنها فضلته عليه. ثم يعلل النفس بأنها لابد ستفعل شيئا قبل حدوث ما يخشى، وفي هذه الموجات المتتابعة المضطربة لم يفكر في عمل عنيف يعرضه للموت، وتبرز عبودية المشاعر قرينا لعبودية العمل: «ماذا تريد مني هذه المرأة ؟ من أجل أن تظل عفيفة مصونة لا تمس، كأنها ابنة ملك، أموت أنا ؟ وما أهمية أن يضاجعها ؟ إنه سيده وسيدها، وما داما قد رضيا أن يعملا عنده فليتحملا النتائج [19]. وتتدافع موجات الانهزام، تعلوها ومضات الانتقام، وحين يأمره البدوي بمغادرة الخيمة-وحده-لأنه سيتعرى، يغادر زحفا على يديه وعجيزته، حركة الحيوان المهزوم، ويراقب من ثقب في

الخيمة فيرى زوجته تدلك ظهر البدوي بالليفة، ويراه ضئيلا كطفل، ولكنه يخشاه، فيذهب بعيدا، ومع البعد يدخل المجتمع العام المحيط كرقيب ومشارك في الفعل، فيكون لهذا الإحساس أثره الإيجابي في حفز ثورته المكتومة، فلابد من أن رفاق سحلول يراقبون ويعرفون، وليس بمستبعد أن يطالبوه بمعاملة المثل، وقد تصبح عادة فيحضر البدوي كل ليلة. في هيامه عل وجهه لقي «خليل» (وهو فلاح آخر) وضع في يده خنجرا، فكانت لحركته معانيها الكثيرة. ومطالبها أيضا.

بعد قتل البدوي كان زيدان نادما، لا يخالجه أي إحساس بالبطولة، ولا يشعر بأنه أدى واجبا قدر إحساسه بالخوف والغرابة، استحقت امرأته منه معاملة خشنة جافية، كره جسمها الطري الملتصق به، وهو يلج في هربه على حصانه، ولكنه ظل يتقدم في طريق عودته إلى قريته.

في لوحة مستقلة، مناقضة في مجتمع فلاحي متجانس في العمل، وإن يكن مختلفا في الدين، وفي المذهب في إطار الدين الواحد، نرى جماعة من الفلاحين فاجأهم المطر، المسلم، والنصراني الكاثوليكي، والنصراني الرومي، وهم يتبادلون المرح حين فاجأهم المطر في الحقل فعطل عملية الحراثة. حين يعودون إلى منازلهم يجد عطية، وهو كاثوليكي، في بيته ضيفين يحتميان به من المطر، كانا نائمين في غرفة داخلية، وكانت زوجته تعد لهما الطعام، ولهذه النهاية مغزاها، إذ كان البدء بقدوم جلوب، ووصفه بالنصراني أيضا.

مدن الملح

ونصل إلى الصورة الثالثة، وهي تتمتع بعدد من الخصائص المميزة، ليس أهمها أن البدو-هذه المرة-هم أهل المدن وقطانها، وضحاياها، إنهم يجتازون بها أخدودا محفوفا بالمخاطر.

حين يكتب عبد الرحمن منيف [20] روايته المطولة «مدن الملح» بجزئيها «التيه» ثم «الأخدود» واعدا بجزء ثالث تحددت ملامحه من خلال انتقاء المرحلة والشريحة، والتوجه الفكري في الجزأين، فانه يكون قد قدم لفن الرواية العربية أكبر محاولة، وأكمل محاولة فنية حتى الآن، تصور البادية العربية في طور من أهم أطوار تحولاتها وهو طور الانتقال من حياة البداوة

إلى الحياة في ظل النفط، حياة المدينة، والدولة. لقد كتبت أعمال روائية وقصص قصيرة بأقلام أبناء الجزيرة العربية والخليج، وبأقلام من يعيشون خارجها أيضا، بالتوجه إلى الهدف ذاته: رصد التغير الاجتماعي، وتصوير العربي، «أو العربي البدوي بصفة خاصة» وهو يغادر نمط حياته الموروثة طواعية أو تحت ضغوط التحول القهري، ويستسلم طواعية أو قهرا لمعطيات حياة جديدة، لا يمكنه اجتناء خيراتها وتجنب سلبياتها، ولكن تبقى محاولة عبد الرحمن منيف ذات طابع شمولي أولا، وهذا الشمول في الزمان والمكان والشرائح الاجتماعية على السواء، كما أنها تعبر عن رؤية محددة، يملكها الكاتب أو تملكه، ومن خلالها يفسر السلوك الشخصي لأبطاله، كما يفسر أحداث الرواية، أو يوجهها من الأصل، ويصدر أحكامه التقريرية إذا أعوزته الحيلة الفنية لتأكيد هذه الرؤية.

بدأ ا لكاتب روايته في جزئها الأول «التيه» بقدوم غرباء (آمريكان) ينقبون في الأرض، دون أن يحدد تاريخا لذلك، فكان هذا العمل هو في ذاته بدء تاريخ المنطقة، لقد سجل أحداثا محلية مخترعة، تتصل بحيوات أشخاص من اختراعه أيضا، فوادي العيون، وحران، منطقتا «التيه»، ثم موران، حيث تجري أهم أحداث «الأخدود» تحمل ملامح أساسية مشتركة للبادية العربية في الجزيرة والخليج، حيث توطنت أنشطة ومهن وأخلاق وعلاقات واستقرت أحلام ومخاوف أيضا. ومن ضياع الجهد-فنيا وفكريا- أن نوجهه إلى محاولة اكتشاف ما تعنيه أسماء تلك الأماكن، أو أسماء الشخصيات التي قادت العمل الروائي.

ويمكن أن نقول بكثير من الاطمئنان إن الكاتب لم يقصد إلى مكان محدد، أو شخصي أو أشخاص بأعيانهم، بقدر ما هدف إلى تصوير حقبة، بكل ما انتابها من ألوان التغير في التركيب السكاني، ومن ثم النظام الاجتماعي بكل ما يترتب عليه، وليس هذا ينفي أن يكون قد استوحى خبرة محددة ببعض الأماكن أو الأشخاص. ويمكن أن نحدد الملامح العامة للجزء الأول «التيه» من الوجهة الموضوعية بأنه يتناول الفترة المبكرة التي بدأت فيها المحاولات الأولى للتنقيب عن النفط، وما ترتب على هذا من تراجع مكانة القبيلة والعشيرة في البناء الاجتماعي، وتحول الرعاة إلى عمال، وظهور الوسطاء الذين استثمروا التحول ماديا ونفوذا، وانزواء الذين رفضوا

أنماط الحياة الجديدة. وعلى مستوى السلطة تأكدت قبضة الحكومة المركزية، ودخلت بعض أدوات الحضارة ووسائلها، كما توافد عل البلاد البدوية أبناء مجتمع المدينة المسلحين بالخبرة الاجتماعية، والعلم، أو التدريب والنفاق والانتهازية.

أما الجزء الثاني «الأخدود»، موضوعيا، فيمكن القول انه لم يضف جديدا غير التوسع في تأكيد الخطوط التي بدأت في «التيه»، وهذا موضوعيا، أما من الناحية الفنية فانه نظر إلى قضية التغير الاجتماعي من زاوية واحدة أساسية، مثلها الدكتور صبحي المحملجي وهو بين الحالم والأفاق المغامر، وهذا يعني أن الأخدود «لا تعتبر استمرارا حقيقيا» «للتيه»، غير أنها كشفت عن صراع داخلي على مستوى السلطة العليا، وتنامي الأجهزة البوليسية التي دخلت طرفا منحازا في هذا الصراع الجديد، ونرى أن هذه النهاية للأخدود، ستكون البداية للجزء الثالث، المتوقع، وفيها ما يكفي لتوجيه تجربة الحكم الانقلابي ا لقادم.

في عبارة مقتبسة عن جبرا إبراهيم جبرا، وضعت على غلاف الطبعة الثانية من «التيه»، إسراف في الحكم بتفوق منيف وانفراده بالمحاولة، ومع هذا فان ما وصفه الناقد بأنه «التأني» والاسترسال، والاتساع المستمر «هو في حقيقته بطء وإسراف في تفاصيل غير بنائية، وانعدام لرؤية مركزية تشد خيوط العمل إلى نقطة ثابتة، فنحن أمام نهر يتدفق عبر سلسلة من الروافد الصغيرة»، تخرج منه ولا تعود إليه، وإنما تنداح في الصحراء حتى تختفي. إن الإسراف في التفصيل هو نقطة الضعف الكبرى في أسلوب الكاتب، لأنه لا يناسب موضوع هذه الرواية، ولا يتفق وعناصر تكوينها من حيث هي غير محددة المكان أو الزمان إلا على الوهم والتقريب، والتفاصيل المسرفة هنا لا تقاص بأسلوب نجيب محفوظ-مثلا-في الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) لأن الثلاثية كانت ترسم بكثير من الدقة ملامح الحياة في مدينة محددة، بل في شوارع موجودة لا تزال تضج بالحياة، في فترة زمنية محددة، بل قريبة، لا تزال شواهد مذاقها وروائحها قائمة، والتفاصيل عند نجيب محفوظ موظفة في عمل واقعي كامل الواقعية، هدفها تعميق الإحساس بالحياة، وبحركة الزمن، وبقانون التطور. ولكن محاولة منيف في «التيه» بصفة خاصة تعثرت بين الواقعية والملحمية،

والحكاية الشعبية. لقد تمحورت الثلاثية حول، بطل، هو العمود الفقري للرواية، قد يكون السيد أحمد عبد الجواد مثلا، أو «الزمن» أو «المكان»، ولكن «مدن الملح» التي نعتقد أن، الثلاثية، كانت ماثلة أمام كاتبها، وهذا طبيعي فليس باستطاعة روائي عرس أن ينكرها أو يتخلص من أثرها). «مدن الملح» هذه ليس لها بطل، ولا مذاق ثابت، أو لون عميق يلتصق بوجدان القارئ فيجد نفسه يفكر فيه، أو به، بعد قراءتها، غير أنها تعاطفت مع مجتمع البادية، وهذه إضافة كان لابد من أن يتصدى لها قلم، فأظهرت فضائله، وعبرت عن دخائله وأحلامه البريئة، وثقته المغرورة في أنه يستطيع أن يحتفظ بالماضي حين يريد، ليكتشف-بعد فوات الأوان-أن «الأول تحول»، كما يقول المثل الخليجي، وأنه إذا بقيت-عند بعض الناس-طباع موروثة فإن الموجة القادمة مع التحول الاقتصادي غامرة، بحيث يصبح الماضي، أو ما بقي منه، مجرد ذكرى أو نموذج في متحف.

أما العناصر الوافدة من عرب خارج الجزيرة في-في جزئي الرواية-عناصر مغامرة باحثة عن المال، انتهازية، جعلت من الخبرة أو اللسانة والنفاق طريقا إلى التسلط بخداع أصحاب السلطة بوصفهم بالحكم لو إسباغ الألقاب عليهم، وتفتيق مجالات للمظهرية والبذخ تلهيهم وتزين لهم، وتنتهي إلى نهب الأموال العامة، وربما استدرجه هذا التصور من العناية بأهل القمة ومن يدركون في فلكهم من العناصر الانتهازية القادمة، استدرجه إلى إغفال الطبقة الشعبية البسيطة، نسبيا المواطنة من أصحاب البلد، وبدرجة كبيرة الوافدة عليها، فلم يحدث تغلغل حقيقي، أو تحليل بصير لأعماق شخصياته من هذا المستوى الاجتماعي.

وحين نحاول اكتشاف مستوى التواصل والاندماج بين جزئي الرواية سنشعر أن الجزء الثاني «الأخدود» تم التفكير فيه بعد الانتهاء من الجزء الأول الذي ربما ابتدأ فيه الكاتب وهو يفكر فيه كجزء وحيد، ثم أغراه الاسترسال أو القدرة على الاستطراد، هذا ما نشعر به من سطحية (إن لم يكن انعدام) التواصل والعلاقات التبادلية بين إقليمين يخضعان لسلطة واحدة، أحد الإقليمين تابع للآخر، والسلطان ورجاله يتحركون بينهما. في الجزء الخاص بحران لم يرد ذكر مؤثر لموران، حتى برغم زيارة ولي العهد، وهذا الانقطاع نفسه، أو العزلة ماثلة في الجز الثاني عن موران، حتى وإن

تحركت بعض الشخصيات صاعدة وراء طموحها، أو هاربة عائدة تحت ضغط إخفاقها. وهذه العزلة الجغرافية الاجتماعية-إن صح التعبير-لها نظير في الأسلوب أيضا، «التيه» رواية رجال، ليس فيها-لأربعمائة صفحة-ذكر لامرأة ذات أثر، وفي المائة الصفحة الأخيرة تعرفنا-بدرجة ما عن طريق السرد وليس المعايشة-على «أمي وضحة د، وزوجة المحملجي، ثم خزنة طبيبة المنطقة وقابلة النساء، وانعدام العنصر النسائي قد أثر بوضوح-وهذا ما يعنينا-في الصورة الاجتماعية للحياة في مدينة منعزلة، مستهدفة للتغيير الحاد. لقد حاول منيف أن يتجنب هذه «الجهامة» في آخر «التيه»، ولعل شيئا من هذا تحقق في «الأخدود» التي أخذ فيها العنصر النسائي بل الأطفال مساحة أكدت طابع الواقعيين، واقتربت بالأحداث الجزئية من حركة الحياة المألوفة. على أن الجزأين قد اشتركا في أمر آخر، وإن يكن أكثر وضوحا في «الأخدود» وهو الاعتماد على سلسلة من سير الرجال، توشك كل منها أن تكون قصة مستقلة، وقد يؤكد هذا الاستقلال أن هذه الشخصية التي عرفنا عنها الكثير (سردا وتقريرا في مكان واحد هو فصل أو فصول متعاقبة) قد لا نشعر بعد ذلك بمشاركتها في الأحداث بدرجة مؤثرة. حدث هذا بالنسبة لكثير من الشخصيات الوطنية، أما الشخصيات الوافدة، وبخاصة الدكتور المحملجي ومن استقدمهم لمعاونته وزرعهم في قصر الأمير أو الوكالات التجارية فقد كانوا أكثر حياة وانتشارا. نذكر من شخصيات «التيه»: عبده محمد، أول من قدم حران لصناعة الخبز فانقلب إلى تجارة الصور الجنسية، وأمير حران غافل السويد الرومانسي المزاج، وراجي و وآكوب أول سائقين لشاحنتين على طريق حران وما حولها، ومجلي السرحان، وهو استمرار لشخصية متعب الهذال، البدوي الرافض للتغيير، ومفضي الجوعان طبيب حران، وأول نزيل لسجنها.

أما «الأخدود» فان الاعتماد الأساسي لم يكن على الشخصيات، حتى وان صح القول أن الدكتور صبحي المحملجي هو الذي يكون النسيج الأساسي لهذا لجزء وكأنه كتب عن العناصر المغامرة المؤثرة في توجيه التغيير في بعض مناطق النفط. وليس «الأخدود» أكثر توفيقا في رعاية المستوى الاجتماعي (من خلال حضور المرأة)، ثم التقليل من الاعتماد على «تقارير مطولة» عن الشخصيات وحسب، وإنما لأن، «الأخدود» أكثر تنوعا في

شخصياتها وأحداثها، وأكثر جرأة من الناحية اللغوية، وسمحت بدرجة من التفاعل بين ابن موران، والوافد العربي، مع مضي زمن يسمح بهذا التفاعل المحدود.

وإذا كان انعدام الحس الإنساني والكوميدي معا في «التيه» أظهر الناس جميعا-إلا قليلا-وكأنهم في هم ثقيل ملازم من التغيير الطارئ، فان هذا قد تحقق بدرجات، وأصبحت الحياة محتملة، حتى مفاسدها وموبقاتها محتملة كذلك في «الأخدود».

سنجد بعض صور الطبيعة والتعبيرات الصحراوية في بيئة «التيه»، محددة لملامح المكان، تكررت صورة الهواء الساخن والرمال ووصف القوافل، ولكن الكاتب اعتمد في تأكيد صور البيئة على الحوار، أو تعبيراته وأمثاله الجاهزة التي تتداولها الشخصيات مثل: اخلع شوكك بيدك، تحزم للواوي حزام أسد، ووصف البخيل بأنه «ما يبول على يد مجروح»، ومثل هذا الحوار الذي يبدؤه عامل ضئيل سماه زملاؤه الجرادة، قال:

- الأمير كان مالهم صاحب، مثل الذيب والغنم.

رد عليه آخر وهو يضحك بصوت عال: لا، ما هم مثل الذيب والغنم، وأنت الصادق. مثل الزاد والجراد -لا مثل الذيب والغنم. الجراد يأكل إلى حين ما يشبع، وخويك الذيب يقتل ويجرح. [21]

وتتكرر هذه الصورة المستمدة من البيئة البدوية الصحراوية، فالسيارة خروف على منسف، ومظاهرة العمال: بعران وهاجة، وتمردهم مثل المزنة «لتنفض وتمشي». وفي مجال المحاكاة اللهجية، فقد أتقن الكاتب إنطاق شخصياته البدوية بما يناسب حدود مداركها، هذا أمير حران قد أهدى إليه منظار مقرب فشغله عن كل ما حوله وراح يراقب به، من خيمته، نساء أمريكا على سفينة رأسية بالميناء القريب: «هالحين ما هي وحدة، ثنتين، ناقه وفلو، ووحدة أزين من الثانية، الله. الله. مثل البرحى يلمعن، ومثل القطا يدرجن، وإذا الأولية ما ذبحتني ما أظن أن الثانية تترك بي روح..» [22] أما في «الأخدود» فان أمر اللهجات أصبح أكثر تعقيدا وأحوج إلى موهبة الغوص في دخائل الشخصيات وطرائق تفكيرها المتأثرة ضرورة بالنشأة وطبائع البيئة، إذ لم يعد التركيز على البادية وأبنائها، بل على الوافدين من سورية ولبنان ومصر وغيرها أيضا. وبصفة عامة فان (الأخدود)

أبعد عن الملحمية أو الحلم الرومانسي بعالم خاص مغلق على وادي العيون أو النضال المحكوم عليه بالفشل في حران حيث الهجمة الي صنعت التيه. (الأخدود) رواية واقعية نقدية مليئة بالإحباط، والسخرية من علاقة الظاهر والسلوك، بالباطن والنيات، وهي أكثر جرأة في استخدام اللغة المحكية، وأثر إنسانية بتصوير خطايا الإنسان ونزواته دون حط لقيمته تقديرا لحاجاته، وإن لم تقصر في إصدار أحكامها الأخلاقية ووصف الانحراف بما يستحقه. وهذه الجرأة اللغوية تتجلى في انتقاء مفردات عامية، وتراكيب تسير عل سنة الاستخدام السائد، نجد كلمات مثل. أجزخانات، الدخاتره، ما تراد، شو، شنهو، انسدحوا، يمون، برنجي، تبينا، ما يخالف، ضيعت، زق. ويمضي اختيار المفردة المؤثرة إلى التركيب المحاكي مثل: هنا الأجزخانات واحدة والدخاتره كتر[23]. ويقول شمران : موران ما كانت أبد جنة عدن، وما أظنها تصير، وهذول اللقامين، واللي فاتحين حلوقهم ما يشبعهم إلا التراب، وبينا وبينهم خف وحافر وصنعة كافر ونشوف [24] أو قول آخر: شوفوا قوم غير قوم [25] أو غيره: ونحن مو مثل غير جماعة, وهذه العبارة الأخيرة قالها الدكتور (وهو شامي) الذي ارتدى ثياب أهل موران، بعد أن تضخم وجوده في قصر الإمارة، وراح يتقرب إلى اللهجة ويحاول محاكاتها، ففي عبارته بعض الانحراف عن المأثور. ومع اختلاف مستويات الشخصيات، وتباعد البيئة الزراعية عن الصحراوية سنجد صور البيئة-على ألسنة هذه الشخصيات-تحمل روائح الإقليم وطبائعه، فالبدوي ابن موران يقول: الحوير ما تضره رمحه أمه، ويتحدث عن الفي والمن [26]، ويعبر عن أهمية الرجل بأنه «وتد السوق وهو السراج والمطر» في حين أن «راتب» القادم من الشام يستخدم المثل: «لا أحد يحضر الدب إلى كرمه»، والمحملجي نفسه يعبر عن أهل موران بأنهم «مثل الجوزة، لا تعرف ما في داخلها حتى تفتحها»، وقد يمتزج الأثر البيئي بآثار المهنة أو الجنس (الذكورة والأنوثة) وهذا كما يقول المحملجي الناشئ في حلب: «الواحد يدور رأس النبع ويقصده»، ولكنه حين يتحدث عن مالك الفريح-أمين المال الذي يضن به عليه-يقول مبررا ترفعه عن مطالبته أو إظهار خصومته: وهل هناك مجنون على وجه الأرض يذهب إلى كلب جائع، ومصاب بفقر الدم والسفلس ويحاول أن ينتزع من حلقه عظمة ؟ [27] وتبلغ المحاكاة درجة مناسبة في رسم شخصية أم حسني

(البائعة الدلالة في ريف حلب) التي وجدت نفسها فجأة تعايش مستوى وأنماطا بعيدة عن تطلعاتها[28]. ولكن منيفا يخفق تماما في رسم معالم شخصية سمير قيصر-اليساري المرتد-وفي محاكاة لهجته المصرية التي اتسمت بالسطحية والاضطراب.[29]

إننا إذا حاولنا-ومن حقنا أن نفعل-إقامة موازنة بين القضايا التي أثيرت حول البدو وأبناء الريف، حين كان الريف أرض إقامة، وتلك التي أثيرت حين كانت البادية أرض إقامة، سنجد المساحة المشتركة معدومة إذا ما كانت «مدن الملح» هي الوجه المعبر عن الحياة البدوية، بعكس ما نجد في تجربة غالب هلسا التي تتطابق مع كل ما أثير، بل تكاد تعرض وجهات النظر نفسها.

إن هذا يعني أن عبد الرحمن منيف فكر في مجتمع البادية معزولا، وفرض عليه اهتمامات، تتمشى مع الغاية السياسية من روايته، مع أنه لم يكن معزولا (في الرواية أو في الواقع)، ويبقى أن اهتماماته ظلت تدور حول التشبث بالماضي، ولم تدخل دائرة الصدام أو التفاعل مع العناصر الوافدة وإلا لاتجهت الرواية وجهة أخرى اجتماعية، السياسة بعض ملامحها، وليست كل، أو أهم تلك الملامح.

7 فلسطين.. . الأرض والريف

ليس تراجعا عن أهداف المنهج الذي آثرناه، أن تختص أرض فلسطين وريفها بفصل مستقل، وهو ما لم نلجأ إليه من قبل في عرض الظاهرة أو تحليلها، بل هو تأكيد لأسمى تلك الأهداف، وهو إبراز عنصر التوحد في المشاعر والأطوار والمشكلات أيضا، فليس في عصرنا الحديث، مما شغلنا فيه من قضايا وأزمات ومحن، ما ينافس «فلسطين» في استقطاب الشعور العربي، واختبار إرادة الحياة، والجدارة بالمستقبل. لقد كتبت روايات ليست قليلة عن فلسطين، يمكن أن نقول مطمئنين أنها غطت كافة مراحل تاريخها الحديث، وكافة مناطقها الجغرافية، وكافة قطاعات المجتمع فيها، فمن عصر الخلافة العثمانية إلى عصر الانتداب، وما تخلله من إضرابات وأعمال عنف، إلى الحروب المتتالية من عام 1948، وحتى حرب أكتوبر 1973 وما بعدها، كل هذه المساحة الزمنية المترامية نجد صور الحياة فيها، كما نجد الربط بينهما، وكأن ما يجري إلى اليوم، وربما غدا، ليس إلا نتيجة وثيقة الاتصال بأسباب مضى عليها ما يقارب القرن من الزمان، وقد تنفجر مشكلة أو تتطور أوضاع اقتصادية واجتماعية، يفسرها الكاتب نابشا وراء

جذورها، في شخص جد المختار الحالي، أو أبيه، الذي كان مختارا في زمن الأتراك، وأهمل في تسجيل الأراضي مثلا أو آثر نفسه بذلك.

وسنجد الروائيين الفلسطينيين يعكفون على رسم خريطة أرضهم، بالأحداث والرجال، وملامح الطبيعة الثابتة حتى الشجرة والتل والنبع والتربة الحمراء والنباتات الحراجية ما بين أقصى الشمال: مرج ابن عامر وما حوله، إلى أقصى الجنوب: غزة ورفح وما حولهما لم تهمل الروايات بقعة واحدة، أو مدينة مهما كان حجمها، أو أهميتها، قد تحتل القدس مكانا مهما، ولكن نابلس وأريحا وبير السبع وغزة وجنين وغيرها، قد أخذت أماكنها كذلك. إن الروائي الفلسطيني لا يريد أن يستبقى الصورة وحسب، الصورة التي تتعرض للتغيير قسرا بفعل متعمد، يهدف إلى تزييف التاريخ والواقع معا، إنه يسجل حقه في وطنه، وعلاقته «المستمرة» به، سواء كان يعيش فيه، أو كان منفيا عنه، لقد احتفظت الروايات بصورة الأرض الفلسطينية، وسجلت نسبها العربي، وانتسابها إلى شعبها، وإذا كان الوطن: أرض وشعب، فقد اختلف «التطابق» بين طرفي العلاقة، فدخل إلى الأرض غرباء، زاحموا أهلها، ثم استأثروا بالسيادة في مواقع منها، كما هاجر منها (ولم يهجرها) فريق من أبنائها. وإذا كانت الرواية لم تعط اهتماما واسعا بالواغلين الغرباء (في أنفسهم) وظلت تعاملهم كطرف في صراع عدائي مرحلي، وتصورهم من هذه الزاوية دون غيرها، فإنها-الرواية-رحلت وراء المهاجرين في كل مهاجرهم داخل الوطن العربي الواحد، وخارجه في أي مكان من العالم ذهب إليه الفلسطيني يبحث عن فرصة حياة، ويدور حول أمل لا يريد له أن يغيب عن خاطره. وكذلك طرحت كل الرؤى المحتملة من خلال روايات اعتنقت مذاهب فكرية أو أيديولوجية معينة، فهناك التصور الإسلامي للقضية والحل والتصور القومي، وقد يلتقيان، أو يمتزج أحدهما بالفكر اليساري، الذي يرتفع إلى مستوى الأمية في بعض الروايات، وقد يأخذ معنى الدعوة إلى التجديد ونبذ التقليد والتشبث بالماضي في روايات أخرى. هذا إطار عام، نجد الدليل عليه في حشد هائل من الروايات، والإشارة إليه أو الغوص في أثنائه في عدد من الدراسات [1]، ونكمل هذا الإطار ببعض ا لملاحظات:

ا- لقد اختص كل قطر عربي (عادة) بالكتابة عن نفسه، إذا كان موضوع

الرواية حديثا أو معاصرا، أما إذا كان «تاريخا» فانه يتجاوز المسميات الحديثة والحدود السياسية ليلتقي بالجذر الواحد لدوحة الأمة العربية[2]. ولهذا أسبابه من طغيان الخبرة المباشرة، وسيطرة الاهتمام بالمجتمع وقضاياه، وسعي الكاتب الواقعي لمحاكاة الحياة اليومية. إن الاستثناء (الموضوعي) الوحيد يتعلق بالكتابة عن فلسطين، وليست مجازفة أن نقول إنه ما من قطر عربي إلا وقد شارك برواية أو أكثر في هذه القضية، قد تكون رومانسية، أو واقعية، أو رمزية، وهذا يعني أن قضية فلسطين ليست قضية الفلسطينيين وحدهم، ويتأكد هذا حين لا نقصر «القراءة» على الروايات الخالصة لهذا الموضوع، أننا سنجد الإشارة إليه في سياق ما لا يحصى من الروايات التي لا تستدعيه إلى الذاكرة بسهولة، ولكنها تتدرج إليه، وتطرحه، كنموذج للهموم العربية السائدة، وارتباط قضية المستقبل العربي بعضها ببعض. وفيما يتعلق بالروايات فهناك فرق أساسي بين كتابات أبناء الأقطار الأخرى، وكتابات الفلسطينيين في إطار هذا الموضوع الواحد. الفريق الأول يكتب من منطلق التعاطف والمشاركة والإشارة إلى حل واجب أو مقترح (كما في رواية طريق العودة ليوسف السباعي مثلا، أو رواية الجنة العذراء لمحمد عبد الحليم عبد الله، التي لم يشر فيها إلى اسم فلسطين ولكنه حدثني عن أن هذا ما يقصده من الصراع حول الأرض). إن فلسطين-في أذهان الكتاب العرب من غير أبنائها-شيء مجرد، قضية، أو مشكلة، وشعبها مجموعة من الناس تعيش حالة من الحرب أو المطاردة أو الغربة. أما الكاتب الفلسطيني فانه يصور القضية من خلال الناس، المجتمع، الحياة اليومية وما فيها من هموم وحاجات صغيرة قد تزاحم الأهداف الكبيرة، وقد تشغل الناس عنها، فلا يتذكرونها بوعي إلا حين تستجد أزمة أو تحدث صدمة [11]. وقد تضطرهم مأساتهم إلى نمط خاص من الحياة، كما في المخيمات، ولكنه بقوة الحياة والرغبة في الاستمرار، يتحول إلى نمط عام، وأسلوب قابل للاستمرار (المؤقت) لا يذكرنا بهذا إلا بعض أصحاب الوعي الذين يعملون سرا في اتجاه العدو، ويجدون المؤازرة الكافلة من الأغلبية الصامتة أو الساكنة، وهذا يؤكد أن «النمط العام» لم يفقد خصوصيته وأنه وضع قابل للتفجر في أي لحظة، وأن الصمت تجاهه لا يعني الاستسلام له.

2- ويترتب على ما سبق هذه الملاحظة الثانية، وهي أن الروائي الفلسطيني

هو وحده الذي كتب عن الريف الفلسطيني والحياة الاجتماعية في فلسطين سواء قبل الاحتلال أو بعده، داخل الأرض المحتلة، أو فيما بقى من أرض فلسطين تحت إدارة عربية، في المدن الصغيرة، أو القرى أو المخيمات، قريبا من الحدود، أو خط وقف إطلاق النار، أو بعيدا عنها. وهذا طبيعي، ومتوقع، لأنه يحتاج إلى معايشة وخبرة مباشرة، وليس الإدراك للقضية في المستوى السياسي أو القومي الذي تتولد عنه رواية سياسية، أو رواية أهم ما تنطوي عليه هو وجهة النظر، أما جسد الرواية أو نسيجها فإنه يحتل في اهتمام الكاتب مرتبة ثانية، أو ثانوية، لأنه اصطنع-في حالات كثيرة- اصطناعا ليؤدي رسالته أو ليحمل وجهة نظر الكاتب. أما الروائي الفلسطيني فان كتابة رواية سياسية، أو التعبير عن وجهة نظر مما لا يمكن نفيه عن نشاطه الفني، والمسألة بالنسبة إليه ليست وجهة نظر، بل عقيدة تنبع من أقوى نقطة في الوجدان الإنساني، وهي الوطن، الأرض، الجذور، التاريخ والمستقبل، لهذا تنبثق «وجهة النظر» أو العقيدة من رؤية اجتماعية أصلا، من رصده لملامح التكوين البشري الاجتماعي للشعب الفلسطيني، في أرضه، وإبان حياته العادية الآمنة قبل أن تقتحم المحنة عليه بلاده، عبر تاريخها المتطاول الحافل بالصراع. والكاتب العربي-غير الفلسطيني-قد يحصل قدرا من المعرفة عن هذا كله عن طريق الكتب أو الدراسة، ولكن القدر المؤثر الفعال سيبقى سرا من أسرار الارتباط الخاص، والمعايشة الفعلية، وتصور أن ما حدث لعرب فلسطين ليس مصيبة هبطت عليهم من السماء وإنما نجمت بينهم من الأرض، هم أنفسهم كانوا شهود بداياتها، ورأوها وهي تتضخم حتى تستحيل إلى بلاء، وكارثة، وفي هذا كله يبقى الكاتب العربي الفلسطيني صاحب رؤية أصدق، وخبرة أعمق، وأدق، حتى وإن لم يكن-من الناحية الفنية الخالصة-يصدر عن دراية واسعة.

(3) لا يعني هذا أن الروائي الفلسطيني لم يكتب الرواية الفنية الخالصة، ولم ينوع في زوايا رصده لما آل إليه حال وطنه، وأبناء وطنه في مهاجرهم أو منافيهم. فهذا غسان كنفاني رائد الرواية السياسية يكتب «اللوتس الأحمر الميت»، ووليد أبو بكر يكتب «العدوى»[5] والعنصر الذاتي وعناصر التشويق الفنية هي التي توجه الخط الروائي، وتعكس تجارب هذين الكاتبين بعد ذلك، وقد ترادفت هذه التجارب حتى أصبحت هي السمة الأساسية لأدبهما.

ويمكن اعتبار «رجال في الشمس»، لغسان كنفاني بداية رؤية متطورة للفلسطيني المهاجر. إنها لا ترثى له، ولا تعطف عليه، وإنما تتعاطف معه، بتوضيح مغزى هجرته وآثارها السلبية، كما كانت روايته «عائد إلى حيفا» إعلانا عن القطيعة مع الماضي الذليل، وأوهام العودة دون قتال. [6] وقد شقت الروايتان الطريق إلى أسلوب في فهم واقع الفلسطينيين خارج فلسطين، إن هذا مما لا يمكن فصله، ومن ثم يستحيل فهمه، دون عرضه على الوجه الآخر للصورة: الفلسطيني داخل فلسطين، وعلى حافتها، وقد وضح هذا في روايتين عالجتا ما يعرف بأحداث أيلول عام 1970 : الوطن في العينين لحميدة نعنع، وبوصلة من أجل عباد الشمس لليانة بدر. [7]

4- ونحاول أن نتأمل «الانفعال المسيطر» على الروايات الفلسطينية بوجه عام، فيدهشنا أن الانتماء الوطني الحاد، والالتزام القومي الواضح لم يتحولا بها إلى رواية عنصرية، دموية الهدف، كما نجد في الرواية الصهيونية التي تصور اليهودي كمثل أعلى، وشخص لا يعرف الخطأ أو التردد، هو إنسان عقائدي يحمل التاريخ اليهودي على كاهله، كما رسمته له التوراة، ونذر نفسه لإعادة الحياة إلى هذا التاريخ وإكراه العرب بصفة خاصة على الركوع أمامه. إن روايات فلسطينية متعددة-سنلتقي بها-عبرت عن مشاعر الخيبة عند الفلسطيني وعاد على نفسه بالملامة، حين عاين خيانة اليهود للماضي المشترك، ونقض العهود، والاستعانة بعناصر يجلبونها من الخارج، لينفردوا بالبلاد دونه. إن الفلسطيني يسعى إلى قتل اليهودي، ويحرص عليه ويتكتل لإزاحته، ولكنه يفعل من مستوى العقوبة، أو الثأر ممن غدر، وممن قدم لاغتصاب أرض ليست له، وممن صنع المذابح ونشر الدمار، وليس من مستوى عداء الدم، أو الكراهية الفطرية. ومع وضوح الفكر الاشتراكي لدى كتاب الرواية الفلسطينية، بل الدعوة الأممية عند بعضهم، فان هذا الموقف عام لا يرتبط بمستويات اليسار أو مبادئه، إنه موقف فلسطيني بناء، لم يتورط فيما كره من عدوه لم يتهاون في الدعوة إلى مواجهة هذا العدو بكل وسيلة حتى تعود الأرض إلى أصحابها.

فلسطين.. أرض من ؟

لا نريد أن نقدم بحثا تاريخيا وثائقيا عن أرض فلسطين: من الذي سبق

إليها، واستوطنها، وعمرها، وأعطاها شخصيتها الحضارية عبر العصور، فهذا مما لا يدخل في هذه الدراسة. وقد نال حظه من الاهتمام بأقلام هي أقدر عليه، إنما نريد أن نصل إلى موضوعنا: أرض فلسطين، وريفها، وحجم الاهتمام بها في الرواية، وسنرى أن هذا الأمر لم يكن وقفا على الرواية العربية عن فلسطين، بل اهتمت به الرواية العبرية في فلسطين أيضا، بل لعل الرواية العبرية هي التي بدأت الاهتمام به على المستويين: العملي والفني، تريد أن تغير صورة اليهودي التاريخية، صورة ساكن الجيتو، وصورة إنسان وطنه المال، أينما وجده استقر إلى حين، وتريد-قبل هذا كله- أن تغير من طبيعة اليهودي نفسه الذي لم يكن صاحب، أرض، ولا زارع أرض، ودون تحقق هذين الشرطين لن يتاح للحلم الصهيوني أن يتحقق بإقامة دولة يرتبط بها مواطنوها ويشعرون بأنها لهم ومن صنعهم. لهذا استحدث النظام الجماعي في المزارع: «الكيبوتز» والنظام التعاوني في القرى «الموشاف»، واهتم الأدب الصهيوني بإبراز حياة الجيل الجديد (المولود في إسرائيل، والذي أطلق عليه الصابرا) وقد تشكلت واتسعت أسلوبا وأهدافا بهذا المنهج الاشتراكي الجماعي في الحياة المنزلية، وفي النشاط الزراعي على السواء. [8] ويتقصى هاني الراهب [9] هذا المنحنى في الرواية الصهيونية، وكيف تبث العقيدة الصهيونية، وترسخ بوسائل صناعية، من خلال صنع شخصية «الصابرا» وإسباغ البطولات الزائفة (الطرزانية) عليها. كان الهدف إنجاب نمط جديد من اليهود يكون قادرا على تجسيد قيم الصهيونية ويحقق حلم الوصول إلى وطن قومي، ويثبت أن اليهود لم يعودوا (أبناء الجيتو». كان الاهتمام بالأطفال بداية، وكان الأسلوب الشيوعي هو المتبع في تنشئتهم، بحيث يتشاركون في المسكن نفسه والطعام نفسه والروح نفسها، ويربى هؤلاء الأطفال-الفتيان تحت الطبيعة وفي أحضانها بحيث يعرفون كل شيء عن الأسمدة والسقاية ودورة المحاصيل، يعرفون أسماء الطيور والنبات والزهور ويعرفون أيضا في الوقت نفسه كيف يطلقون النار، فلا يخشون عربيا أو شيطانا: هذا بالطبع ما تستهدفه فلسفتنا ودعايتنا، العودة إلى الأرض، وعبر الأرض إلى التربة للبرء من الشدة العصبية للنفي والتشرد، وتصفية عقدة النقص العرقية (كونهم يهودا) كيما ينجب عرق من الفلاحين صحي سوي مرتبط بالأرض. هؤلاء (الطرزانات)

العبرانيون هما ما راهنا عليه». [10] أما كيف يسيطر «الصابرا» على الأرض ويحقق الأحلام المعلقة، فالطريق هو أن يبدأ بالسيطرة على نفسه، وقد بولغ في هذا الأمر حتى تحول إلى إنسان آلي، ناضب الإنسانية، شجاعته منعدمة الضمير، قصيرة النظر، إنه لا يعرف الخوف أو الضعف أو النوم، أو الشعور بالخطأ، وهذا نقص في بناء الشخصية ورسم ملامحها، ومن ثم إقناعها. ولكن: ماذا يهم من ذلك ؟ إن «الصابرا» لا ينتسب إلى هذا العصر، إن عينيه شاخصتان إلى منابعه الأسطورية، في التوراة، وحكاياتها على أرض إسرائيل التي تبكي حين يطأها الأجنبي، والتي تملك وحدها سر الشفاء لجميع الأمراض. [11]

وهكذا يمكن أن نكون اكتشفنا مفتاحا آخر من مفاتيح الاتجاه الغريزي للكاتب الفلسطيني في اختيار منهجه الخاص في طرح قضية وطنه روائيا. التوجه نحو الريف والعناية بالصراع على الأرض، وإذا عدلت مفاهيم خاطئة ؛ لأن قضية فلسطين هي قضية شعب وليست قضية لاجئين، لأن هذا يعني أن المشكلة ليست إيجاد موضع يوفر سبل الحياة للاجئ، بل ينبغي حسمها بان يعود الشعب إلى أرضه، ميراثه التاريخي، وميراثه-مباشرة-عن آبائه، سواء وجد أوراق الطابو التركي التي تثبت حجية الملكية، أو أنها أهملت أو انتهبت فيما نهب من حقوق الفلسطينيين. كما أن هذا المفتاح نفسه يقدم لنا التعليل المقبول لانصراف الروائي الفلسطيني عن اتخاذ الأسلوب الرمزي في طرح قضيته، والارتباط بالواقع مباشرة، بعد مقدمات رومانسية مبكرة، كانت بمثابة رد فعل لصدمة النكبة. [12] ولكن الطريف حقا أن المحاولتين الرمزيتين-بشكل شامل-في مجال الرواية اتخذنا من الريف بيئة مكانية لهما، ونعني رواية «الكابرس» لأمين شنار (عام 1968)، ورواية: «ونزل القرية غريب» لأحمد عمر شاهين (عام 1977)، وإن سجل في الصفحة الأخيرة أنه ألفها عام 1972)، وليس للتاريخ دلالة خاصة). في الرواية الأولى اهتمام بالتوازي مع حقائق التاريخ وصراعاته عبر العصور. فهناك قرية (فلسطين) لها شيخ جليل اسمه «نجم» لعله سر شخصيتها، ونراه محاكاة للجبلاوي (الشخصية الأولى في رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ونهاية نجم غامضة، وادعاء تمثيله عند بعض خلفائه «يقم عليها دليل كما في أولاد حارتنا) وقد عهد بالولاية-فيما زعموا-إلى الشيخ الكبير الذي يقطن القصر

الشامخ الوحيد في القرية، في حين يقطن أهلها (الشعب الفلسطيني) في الأكواخ، وهناك الخواجا موسى (اليهودي) الذي يحتمي بالشيخ الكبير (الخلافة العثمانية أو بريطانيا)، ويطمح إلى الاستيلاء على القرية كلها، وفي مقدمتها البيت الكبير.. رمز السيادة.

أما الرواية الأخرى: «ونزل القرية غريب» فقد فسر أحمد أبو مطر رموزها، بأنها تعبر عن موضوع أو أزمة لم تتطرق إليها رواية فلسطينية أخرى، هي العلاقة بين المثقف والجماهير والسلطة. [13] وبطل الرواية مدرس، عهد إليه القيام بمهمة التعليم في قرية نائية، سبقه إليها مدرس آخر منذ عام، رحب المدرس بالمهمة تحدوه آمال عريضة، هجر من أجلها المدينة، واقتنى الكتب، لكنه يواجه في الطريق، ثم في القرية حوادث غريبة، يصنعها ويديرها بحذق رجل قزم (في رأي أبو مطر أنه رمز السلطة). بذل المدرس جهدا في مقاومته لأبطال كيده، ولكنه اكتشف أن الكثرة من أهل القرية تمالئه وتنفذ رغباته، وهكذا يعود المدرس يائسا لا يصدق بنجاته، مستسلما لحياة المدينة، ولا تنحى الرموز في الرواية باللائمة على الجماهير التي لم تجد بغيتها في المدرس ولم تؤمن بدوره الطليعي في حياتها، بقدر ما تعيب على هذا المدرس زيف ثقافته وسطحية أفكاره لإحساسه المبالغ فيه بالتضحية، لمجرد أنه غادر المدينة، ورضي بالعمل في قرية، فهو لم يكن صاحب مبدأ، بقدر ما كان نزقا مغرورا يحلم بان يكون رأسا، أو ملكا غير متوج، ولو بين جماعة من الجاهلين. [14]. ومهما يكن من أمر هذه الرواية فإنها من الحالات النادرة التي امتدت-موضوعيا-إلى خارج نطاق الأرض، والقضية، ووسعت من إطار الأزمة العربية الراهنة (في ثقافتها) ولعل لهذه الأزمة بعدها الفلسطيني أيضا، مائلا في مواقف بعض المثقفين من شعبهم، وإن كنا لا نجد دليلا عل ذلك فيما نرى من آثار كتاب فلسطين، انهم قد يختلفون في الرؤية-وهذا من علامات الصحة وثمرات الحرية-ولكنهم لا يختلفون في تحديد الاتجاه.. . انه طريق واحد.. لا بد من أن يقودنا (ولا أقول يقودهم) إلى فلسطين.

بعد هذا المدخل العام نتوقف عند عدد من الروايات، التي تحقق في اختيارها-بعد وحدة الاهتمام بالريف كرمز للأرض الفلسطينية، وهي بذاتها الأرض الزراعية والقرى-تغطية مراحل من الصراع قبل النكبة وأثناءها

وفي أعقابها، وحتى بعد نكسة 1967، وانتصار العبور في أكتوبر 1973، وتغطية أرض فلسطين في مختلف مواقعها ما بين قرى الشمال، والمدن الإقليمية الصغيرة في الوسط، وقرى الجنوب حول النقب وقريبا من غزة. إن رؤى أدباء الرواية لم تتجاوز الصهيونية كعدو أول، ولكنها-في بعض الروايات-لم تكن العدو الوحيد، لقد مهدت له صراعات عرقية وطبقية وروجت له قوى أجنبية وتخاذلت في مواجهة بوادره الأولى طبقات ومصالح، واستمرت هذه الطبقات وتلك المصالح في الضغط على القوى الشعبية المتصاعدة لمناهضة الصهيونية، كي تبقي لنفسها على مكاسبها.

أميل حبيبي.. . وشر البلية

ونتاج هذا الأديب مسبوق بنتاج غسان كنفاني، الذي لفت الأنظار وحظي باهتمام واسع، ولكننا نفضل أن تكون البداية من داخل الأرض المحتلة، وبخاصة أنها البداية الريفية أيضا، إذ اتسعت بيئة حبيبي حتى شملت كل الأرض الفلسطينية. وفي هذا يمتاز حتى على ما كتبه كنفاني. [15]

قدم أميل حبيبي للمكتبة الأدبية ثلاثة أعمال تختلف في درجة اقترابها من الشكل الروائي، أولهما: سداسية الأيام الستة (عام 1969)، ثم: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (عام1972) وأخيرا: لكع بن لكع (عام1980) التي وصفها على غلافها بأنها حكاية مسرحية، تقوم على ثلاث جلسات أمام صندوق العجب، وقد أعطى نفسه مرونة المراوحة بين السرد والحوار، واستحضار شخصيات مختلفة ما بين مشاهدة الصندوق، والمثول، أو التمثيل فيه. أما السداسية فالعناصر الروائية فيها محدودة بوحدة الاهتمام والجو والرؤية، دون الشخصيات والحكاية أو الحبكة، وفي هذا كله تتفوق «المتشائل» التي يمكن أن تعتبر (اجتهادا إضافيا) في محاولة اكتساب شكل روائي عربي.

وأميل حبيبي عربي لم يغادر أرضه، عانى تجربة الطوفان الذي التهم كل ما هو عربي في فلسطين عام 1948 وعايش بالتدرج كيف تمتد الأذرع الأخطبوطية لتسيطر على كل بقعة، وكل قطرة، وكل فكرة أو كلمة، وكل حركة، ثم رأى إلام انتهى الصدام في 1967، ثم في ,1973 ومن ثم جاءت أعماله (التي يرجع أقدمها عام 1954) تسجيلا متفاعلا واعيا ليس لزحف

الطوفان المدمر، وإنما للتصدي له بالحيلة والعنف والفكر والفن. وكتابات هذا المؤلف هي في صميمها نوع من التصدي الشجاع لكل ما يضاد عروبة فلسطين وحرية أبنائها.

والخواص الأساسية في أعمال الكاتب هي أن الزمان عنده لا يحد بالمرحلة التي يتصدى لتصويرها أو التعبير عن محنتها، انه زمان العرب وتاريخهم الحضاري وتجاربهم المريرة في كل الحقب، وتجاربهم الظافرة أيضا، أما المكان فهو كل أرض فلسطين. مدنها وقراها وعيونها وطرقها وجبالها وسهولها، وكل ما تحوي تلك الأماكن من بشر وشجر وماء وقنن وخمائل وبيارات، حتى ليمكن-اعتمادا على المتشائل أكثر من غيرها-أن نستخلص تقويما جغرافيا تاريخيا لفلسطين، هو في ذاته مقاومة ورفض لمحاولات التجهيل التي تمارسها السلطة اليهودية على عرب الداخل والخارج على السواء، بحيث ينقطع خيط التواصل مع الجذور المستقرة، ثم يأتي الأسلوب وهو متميز كطريقة وحيدة ممكنة للتعبير عن تجارب محظورة، أو محفوفة بالصعاب، ومع هذا فان الكاتب لم يصطنعه للنفاذ في موضوعات قد تفضل طبيعتها هذه الطريقة. إنه أسلوبه النابع من ثقافته الشاملة العميقة، وقدرته على السخرية والتهكم، ورؤية المفارقة المضحكة، حتى في مواقف قاتمة.

أما سعيد أبو النحس المتشائل فهو قروي أصلا، يعرف نفسه وينسبها قائلا: «الطيراوي». ففي وادي الجمال كانوا يظنون كل قروي أنه من الطيرة، غير أنه عاش في حيفا، وتعلم في عكا، وفي القطار ما بين حيفا وعكا ولد حبه الأول «يعاد»، التي أبعده عنها حسد منافس، فإذا حدث النزوح الرهيب عام 1948 كان الفراق بين الحبيبين. ذهبت يعاد إلى الغربة، وعاد سعيد متسللا ليحتمي بضابط إسرائيلي، ويعمل متعاونا مع الدولة الجديدة. ولكن أميل حبيبي لا يختزل الحوادث هنا، ولا يجعل من تصوير هذه التبعية المدنية هدفا في ذاته يحملنا على احتقارها وإضمار مقاومتها، انه يتنقل بها ما بين المدينتين: عكا وحيفا، وما بين أحمد الجزار بطل عكا التاريخي، وأهل حيفا الذين اقتحمت دورهم بعد نزوحهم فوجدت القهوة مصبوبة في أكوابها، لم يجد أصحابها وقتا لشربها قبل الرحيل. وفي هذا الامتداد المكاني الزماني يقطع أرض فلسطين على قدميه بأسباب شتى ليسجل

الملامح الثابتة التي تقاوم التغير، والبطولات الصامتة التي تتصدى بلا أمل يرى في القريب فلا يفارقها رمز النجاة أو حلم الخلاص. إنه-لأدنى ملابسة- يقدم قوائم بأسماء القرى المعرضة للإزالة، أو لتغيير الأسماء وتبديل السكان. حين يلتقي بلاجئين احتموا بفناء جامع الجزار (عكا) ويعرفون أنه عاد متسللا، يمطرونه بالأسئلة: هل صادف أحدا من أهليهم في طريقه:

- نحن من الكويكات التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحدا من الكويكات ؟

- نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها ودلقوا زيتها، فهل تعرف أحدا من عمقا؟

- نحن هنا من البروة.. الخ. ثم تتقاطر أسماء القرى: الرويس، الحدثة، الدامون. المزرعة، شعب الخ. وحين يلاحظ انقراض الحمير في وادي النسناس (في حيفا) يتساءل عن السبب: ويكتشف أن جزاري تل أبيب أنفقوها في صنع النقانق، وهنا يعدد-بدهشة-أسماء القرى التي انقرضت حميرها للسبب نفسه، وهي قرى عربية أخليت وهدمت، وحين ضبطت «يعاد» وثبت تسللها ألقيت في شاحنة لترميها خارج حدود الدولة اليهودية، ولكنها لم ترسل وحدها، لقد وضعت مع متسللين آخرين ما لبث أن عدد قراهم، وهي ليست في شهرة يافا أو الناصرة، لكن الكاتب حريص على إعلان أسمائها، مثل المجيدل ومعلول وشفا عمرو وعبلين وطمره.[16] وكما يعرف القرى المدمرة يؤصل أسماء الأماكن التي غيرت أسماؤها، فيذكر من حيفا ساحة الحناطير، ثم ينبه إلى موقعها: باريس حاليا، أما مرج ابن عامر، فهو على الخرائط سهل يزراعيل، وفي سخرية مرة يذكر «عين جالوت التاريخية، التي أعيدت إلى أصلها التوراتي: عين حارود، وفيها عين ماء تصب في بركة أنشأها أهل الكيبوتز، ويؤمها أهالي الناصرة ليتبردوا وليشتموا المغول» بالطبع لأنهم هزموا ولم يقضوا على المسلمين!

إن «الأرض» في أدب أميل حبيبي هي أرض فلسطين، وهو المفهوم السائد المستقر لاستخدام الكلمة عند الكتاب العرب من فلسطينيين وغيرهم إذا ما اتخذوا من قضية فلسطين موضوعا لعمل فني، ولكن الإضافة «التفصيلية» التي يفطن إليها الكاتب الفلسطيني قبل غيره أو أكثر من غيره، تنبع من المعايشة اليومية، ومن ثم التخلص من التعميم الذي يؤدي

إلى التجريد، ومؤدى هذه الإضافة أن معركة الوطن بدأت بالصراع حول الماء والأرض المزروعة، وقد كان لهذه المعركة مسوغها من جانبين: أن الفلاح شديد الالتصاق بالأرض والتمسك بالإقامة في مسقط رأسه مهما عان من اضطهاد أو استهدفه من خطر، وأن اليهود في بلادهم التي قدموا منها إلى فلسطين نادرا ما كانوا يعملون في الزراعة، وهكذا أحيط بالفلاحين العرب ليندفعوا في طريق الهجرة خارج فلسطين ومن صمد منهم تعرض لضغوط أخرى تدفعه إلى هجر الفلاحة إلى العمل في المصانع أو العمل أجيرا في المزارع الجماعية الإسرائيلية. لهذا أقر مبدأ الاستيلاء على أراضي الغائبين، تحت مبدأ أنهم مهزومون، وليس للمهزوم الحق في شيء ! وهذا الحوار بين سعيد أبي النحس وزوجته باقية يكشف عن «مبادئ» العصور الهمجية التي تطبقها إسرائيل في منتصف القرن العشرين: «سألتها: ألم يكن لأخوالك أرض في جسر الزرقاء ؟

فأجابت: بلى، ولكن الحكومة استولت عليها كما استولت على بقية الأراضي في جسر الزرقاء. فسألتها: ألم يرفع أخوالك أمرهم إلى القضاء ؟ فأبدت دهشتها وقالت. قال لنا المختار: إنهم قالوا له: حاربتم فانهزمتم، فأصبحتم وأموالكم حلالا لنا، فبأي قانون يطالب المغلوب بحقه»، فهذا «حق الفتح» إذا يطل علينا، فيمحو بمنطق إسرائيل حقوق الإنسان، كما يمحو زعمها في الحق التاريخي والعودة، إنه منطق القوة لا غير، لان صياغة الحوار في هذا الاقتباس لتكشف أن هذا القوي لم يعبأ بان يخاطب الضعيف أو يقنعه عن طريق القضاء، حتى وإن كان قضاء منحازا، فجواب القضية-وليس الحكم فيها-أبلغ إلى المتظلم عن طريق المختار قبل رفع المظلمة!

وقد عرفت القرى الفلسطينية «الطوق»، وهو أن «يقوم البوليس بتطويق القرية ويسد منافذها ويفرض منع التجول عليها، ثم تهدر سياراته المصفحة في أزقة القرية وينتشرون وفي أثرهم كلاب الأثر، يدخلون البيت ويروعون الأطفال ويدلقون خوابي الزيت على عدل الطحين خوفا من أن يكون المتسللون قد تسللوا إلى الخوابي والعدل». ويتهكم الكاتب من طريقة رد الفعل العربي على تطويق القرى الفلسطينية، الذي يتمثل في الحديث عن انتصارات تشبه أطواق الزهور على القبور، في حين تقيم الصهيونية الدنيا وتقعدها على خدش أصبع ! ويبلغ الحزن الساخر مداه حين يقرر أن الخلاص من

التطويق لا يتم إلا بعون من اليهود أنفسهم إذ «لا يمضي أسبوع على التطويق حتى تتوق أراضيهم إلى أيدينا الماهرة، فيتوسطون لفك الطرق، فنعود إلى العمل في حقولهم: قالت: لماذا أنتم ؟ قال: لأنها كانت حقولنا، أنبتناها وسوف ننبتها، تحنو علينا كما نحنو عليها، وأما هذا الحنو فقد عجزوا عن مصادرته». [17] فالخضرة في أرض فلسطين هبة الفلاح الفلسطيني، مالكا، ثم أجيرا في وطنه وعلى أرضه، والحديث عن خط أخضر إسرائيلي، بعده خطوط صفراء عربية، ليس أكثر من ادعاء متبجح.

وليس «الطوق» هو العقوبة الوحيدة التي تنزل بما بقي من قرى العرب. فهناك التعسف في تطبيق القوانين على القرى المقسمة، وليست «بيت صفافا» مثلا فريدا، فهناك أيضا قرية «برطعة» التي عوقب أهلها لمجرد مخاطبة الشرطة الأردنية في حادثة عارضة، وحين تجاسر بعض أطفال قرية «الطيبة» على تمني مشاهدة البحر وحققوا أمنيتهم على شاطئ «نتانيا» اليهودية اقتيدوا إلى محكمة عسكرية، وحكم عليهم بالغرامة، ومن عجز عنها حبس والده، ووالدته أيضا، كل منهما شهرا، وهكذا حملت هذه الأم طفلها عشرة أشهر، بأمر الحاكم العسكري، الذي يرى-رحمة منه وإنسانية- أنه لا يصح حبس الأطفال. وينعى سعيد أبو النحس على مندوبي فلسطين (يذكر الشقيري المعاصر للحدث) أنهم لم يجدوا مكانا لجهاد الفلاح والعامل الفلسطيني الذي صنع كل شيء في فلسطين، حين يخطبون في المحافل الدولية.

ولكن: كيف تدافع القرية الفلسطينية عن نفسها أمام عسف الطغاة ؟

إنه التقوقع على ذاتها، التكيف مع العزلة، بل الإفادة منها، بتحويلها إلى نوع من حماية النفس وتعميق الخصوصية وتأكيد التناقض في الماضي والحاضر، الحلم-العالم-التمني الفلسطيني كله في الماضي، وهذا طبيعي في مرحلة المقاساة والاضطهادات التي يعانيها عرب الداخل زمنا طويلا لم يتوقف. يقول المتشائل في وصفه للحظة الإفاقة من حادثة سيارة، أنقذه منها أهل قرية وأخفوه: «أيقظني عطر القرية، الذي عبق به ليلها الأنيس، فوجدتني مستلقيا على فراش من الصوف نظيف، فتخيلت أنني نائم على صدر أمي، في بيتنا العتيق، وكانت تأتيني رائحة المونة وخابية الزيت وطين الطابون، وأصوات همس مكبوت، وأنفاس أطفال نائمين بلا كبت، وخيالات

نساء قرويات وهن رائحات غاديات يحملن أطباق الأرز المعصفر وفوقه لحم الدجاج، ومائدة خشبية منخفضة في وسط البيت العتيق». هكذا قفز الحلم وتخطى حاجز الزمن واستعاد صورة خاصة، صورة فلسطينية مميزة المذاق، ليعيش معها اللحظة الغامضة المفعمة بالتمني لحظة ما بين النوم واليقظة. إن القرية الفلسطينية في إطار الدولة الإسرائيلية مقيدة تجاه السلطة بمالا تقيد به قرى الضفة الغربية أو قطاع غزة مثلا، ولهذا فإنها تلجأ إلى الحيلة، والتقوقع، والتخفي، ولا تمارس العنف إلا في لحظات تحمل أسبابها الخاصة. وقد سجل لنا سعيد أبو النحس حكاية ضرير القرية التي غادرها مع قوافل الناجين عام 1948، غير أنه تسلل عائدا إلى قريته بعد قيام الدولة، فقامت القرية بإخفائه تماما، احتفظوا بسره، تعلم صناعة الحصر والمكانس يعيش منها، وتزوج وأنجب الأولاد الكثر، فإذا حدث التطويق، وقد تكرر هذا، أخفوه، وقدموا المرأة وأولادها للسلطات على أنها الزوجة الثانية لأخيه، ونسب أولاده إلى أخيه أيضا. وهكذا حفظ السر رغم العدد الهائل الذي يعرفه، والمدة الطويلة التي استمر بها، وكان المختار يموت فيحل مكانه مختار آخر، يمكن أن يشي بالقرية في الحدود التي يراها أو تراها السلطة، إلا سر القرية هذا، الذي لم يكن محلا للمساومة. وختام هذه الحكاية الطريفة أن الضرير مات، وأن سره انتهى، ولكن أولاده، وهم رجال الآن، يريدون أن ينتسبوا إلى أبيهم، وهكذا يبقى السر معلقا يبحث عن حل. فما أشبه هذه الحكاية بموقع أبناء فلسطين المنتسبين قهرا لغير أبيهم، ولابد من أن يجدوا حلا لإعلان انتمائهم إليه. لقد كان ضريرا متخفيا أو مختفيا، ولكن هذا لا يؤدي إلى إنكار وجوده، وحق أولاده في حمل اسمه ورسالته.

هكذا تحركت «المتشائل» على مساحة فلسطين، أرضا، وزمنا، وأجيالا فكانت تجربة رائدة في الرواية الكفاحية التي تتجنب الإثارة بالشعارات أو المبالغة في وصف البطولات، ومع هذا فإنها رواية «مقاومة» ورواية «أرض» من مستوى رفيع، لأنها تتسلل إلى النفس من أوسع المدارك، من باب اللعب بالمعاني، وصبغ الألفاظ بعكس ما تحمل من ألوان، على طريقة «المحاسن والأضداد»، إذ كان العرب يقيسون موهبة الفكر والفن بالقدرة على تقبيح الحسن، وتحسين القبيح، وهذا ما جعله أميل حبيبي جوهر أسلوبه الساخر، وتهكمه من كل ما

يصادفه من أشياء قاسية أو مقززة حتى وصفه لمن يسميه المتشائل عشيق أخته، أو طريقة ترحيب الخواجا سفسار شك به، أو طريقة دخوله إسرائيل، بل إن هذا العبث بالكلمات والمعاني قد امتد إلى انتقاء شخصية البطل، وليس إلى سلوكه وحسب، إنه ابن عميل لإسرائيل، متعاون مع سلطاتها، وكان هذا التعاون شفيعه عند الخواجا الذي بسط عليه حمايته وساعده في الاستقرار بحيفا، ووجه السخرية في هذا الانتقاء أن هذا التعاون أو العمالة للعدو لم يكن شفيعا للأب من سوء المصير، فالمجازر اليهودية الضارية حملت الجميع على طلب النجاة، وهكذا صرع والد الفتى برصاصة على الطريق، أما هو سعيد أبو النحس فقد افتداه حمار استقرت الرصاصة في بطنه، ويستمر الفتى على طريق أبيه، ليلقى مصيرا لا يختلف كثيرا عن مصيره، فكلما أوغل في إظهار الولاء لإسرائيل تفاقمت من حوله المخاطر من اليهود أنفسهم، فقادته مخاوفه الداخلية إلى سجن «شطة» الرهيب، في حادثة طريفة، حولت إفراطه في الخضوع إلى تفريط، على أنهم كانت لديهم أسبابهم في الشك في ولائه، وقد عبر صوتهم عن هذا في قوله: «لماذا لم تعشق سوى يعاد ولم تتزوج سوى باقية، ولم تنجب سوى ولاء؟» لقد استخدم الكاتب هذه الأسماء-الرموز-ليؤكد غريزة الانتماء وطبيعة الولاء للأرض-الأم، فالطبيعي أن يبقى أمل العودة متجددا حيا. ويعاد التي أحبها في صباه قابلته بعد ذلك متسللة وأعلنت-من جانبها-أنها زوجته، وحين أكرهت عل النزوح مرة أخرى، تزوجت وسمت ابنتها يعاد أيضا، وسمت ابنها سعيدا (على اسمه) ولقيته يعاد الشابة، التي جددت زمان أمها، أما سعيد الشاب فهو فدائي التقى به جريحا في سجن شطة. وكذلك الأمر مع «باقية» التي صمدت ولم تهاجر، لأنها تملك كنزا خبأه الأجداد في البحر، وقد سمى المتشائل ابنه من باقية «فتحي» ولكن السلطة اعترضت متشككة، فسماه «ولاء» فرضيت، ولكن اللحظة الحاسمة أثبتت أن هذا الولاء لم يكن لها، فقد تحول الشاب إلى فدائي، ونزل ونزلت أمه معه إلى الصندوق-كنز الأجداد، وسر الانتماء-وأفلتا من خدعة الاستسلام، وذهبا في غور البحر واختفيا، لم يقتلا، ولم يغرقا، ولم يظهرا!

نداء الحياة، ونذير الفناء في المخيم

وتتأكد خصوصية التجربة الفلسطينية على يد الروائي الفلسطيني

الذي يعيشها من الداخل، فيحاول التخلص من التصور النظري، ومن الفكرة الجاهزة، ومن التعميم، مستعينا بقوة المعايشة وتنوع الخبرة، يتأكد هذا أو أكثره بصدور روايتي رشاد أبو شاور: «أيام الحب والموت» (عام 1973)، و(العشاق) (عام 1977). وبصرف النظر-مؤقتا-عن المستوى الفني للرواية الأولى بصفة خاصة، بل أيضا بصرف النظر عن قدرة الكاتب على التخلص من التصور النظري المسبق، والتعميم وبخاصة في الرواية الأولى، فان الكاتب اختار الفترات الملتهبة الحادة، والمناطق المتفجرة بالعنف، ومع البعد الزمني القصير، والبعد المكاني المحدود تتراكم المواجهات وتتكشف الخيانات، وينتصر الأعداء بسيوف الأشقاء، فتكون فلسطين-في الروايتين-ضحية الممالئين من أبنائها وأبناء عمومتها، ومع هذا يبقى «الجسم العام» صحيحا عفيا، شديد الوعي لكل ما كان وما يكون، راسخ التصميم على تغييره حتى مع هذا الإحباط الوقتي، أو تلك الهزيمة المرحلية. وقد يأتي التعليل في «شطحة» رومانسية، ولكن تعليل هذا الصمود الأقوى قائم على التجربة التاريخية للشعب الفلسطيني وهي مليئة بالكفاح، بالنصر والهزيمة، والخلاصة هي الإصرار والاستمرار.

تبدو «أيام الحب والموت» كأنها محاولة تجريبية للرواية الأخرى «العشاق» التي صدرت بعدها بأربع سنوات، وتتجاوزها في النضج الفكري والفني، ويمكن أن نلاحظ ما بين العنوانين من علاقة، وهي تقرب ما بين المضمونين من علاقة أيضا، ونلاحظ أيضا ما بين الحب والموت من رابطة سيكولوجية، وتضاد ظاهري، فالحب تعبير عن إرادة الحياة، والموت-ظاهريا-رفض لها، ولكنه-عند المناضل-الطريق إليها. وهذا هو نفسه مضمون «العشاق»، وليس الحب في الرواية الأولى، ولا العشق في الرواية الثانية مختصا بالمرأة، أو يبديه رجال نحو نساء، وإنما هو عشق الوطن وإرادة الحياة. «أيام الحب والموت» تجري أحداثها في منتصف عام 1948، فتشهد الأيام الأخيرة للانتداب الإنجليزي، وإعلان قيام الدولة الصهيونية وما ترتب عليه من دخول بعض الجيوش العربية.. . الخ، وهي ذات الفترة التي آثرها فيصل حوراني-وبعد ذلك-في رواية «بير الشوم» وتجري أحداثها العنيفة بين عدد من القرى مثلها أيضا، ولكن «بير الشوم» أقرب إلى التوفيق-من الوجهة الفنية-ولعل هذا ما حدا بصاحب «أيام الحب والموت» أن يعود إلى تجربته

غير الناضجة، فينضجها-بدرجة مقبولة-في «العشاق». إن «أيام الحب والموت» تبدأ من قيام أهالي القرى بحراسة حدود قراهم ودروبها، والاحتكاك بالعصابات الصهيونية، حيث لا حكومة ولا أمان، فيعيش بين قرية تل الصافي، وقرية ذكرين ؛ وقرية بيت جبرين، وهي على وشك السقوط واحدة تلو الأخرى، ورحيل أهلها تحت ضغوط مذبحة دير ياسين. (18) ولكن الكاتب يقطع التسلسل الزمني، ويتولى بنفسه وصف أحداث مضى عليها عشرات من السنين، تمخضت عن سيطرة قبيلة العواونة على أراضي منطقة الخليل، وحرمان الفلاحين الفلسطينيين من حقولهم، ثم من ثمار كدهم في تلك الأراضي، وبهذا نشأ نوع خاص من الإقطاع، أصبحت له مصلحة في التنسيق مع الأتراك، ثم مع الإنجليز، ثم مع اليهود، فتغير «الحاكم» في فلسطين، ولكن مصالح القبيلة الشرسة القاهرة للفلاحين ظلت مصونة في كل العهود. ويريد الكاتب-في مرحلته تلك-أن يبرئ دمه الفلسطيني من (تهمة) الإقطاع وبيع الوطن للغرباء، فيذكر من أصل العواونة أن الأقوال اختلفت فيه، فمن قائل إن هذه القبيلة انحدرت إلى منطقة الخليل من الجزيرة العربية، ومن قائل إنها جاءت من مصر، ولكنه لن يلجأ إلى مثل هذا التصور أو التعليل السطحي في «العشاق». وكما تستمر سلسلة «الخيانة» في العواونة تستمر سلسلة «البطولة» في الفلاحين البسطاء الذين تصدوا للعواونة، وقاوموا الاستيلاء على أراضيهم، كما تصدوا بعد ذلك لليهود. لقد رفعت القرى بعض هؤلاء الأبطال إلى مرتبة «الولاية». إن «محمد أبو عمران» أول من جمع شراذم الفلاحين المقهورين وتصدى للعواونة المدججين الفرسان، وقد دفع حياته ثمنا لطموحه، ولكنه أنبت في القرى أكثر من بطل

في الرواية نفس تراثي مؤثر، يتجلى بعضه في تقاليد الفروسية العربية، منذ الجاهلية، حين تستنهض المرأة همم الرجال لأن يثوروا لكرامة أعراضهم، فما يكاد هاجم العواونة يرى «حلوة» ويتملى جمالها، حتى تحدس الخطوة التالية فلا تنتظرها وإنما تهتف: «وين الرجال ؟ باطل. نسوان انتو وإلا رجال ؟ رفعت ثوبها عن فخذيها الناصعتين. صرخت: باطل يا رجال-أرضكو راحت، عرضكو راح ! انقض محمد أبو عمران صارخا كما الرعد. أنا أخوكي يا حلوة ! وغرس خنجره في صدر هاجم». وكانت أول المذابح. وفي

الصدامات الأولى مع اليهود كان النسوة تخرج خلف صفوف المقاتلين تحمل الأباريق لسقاية الرجال وتغني:

هبت النار والبارود غنى
رد العدا يا خوي عن وطنا[19]

وهكذا كانت تفعل النساء العربيات في العصور المتقدمة حثا على البذل، لإظهار للمشاركة وعدم الخوف من الصدام. لقد اصطبغ كل شيء بالجهاد الوطني ضد اليهود، حتى ترنيمة تنويم الطفل، التي غنتها أم محمود لطفلها:

نـــنـــــه يـــــاخـــــي مـــــحـــــمـــــود
أبـــــوك راح يـــــرد الـــــيـــــهـــــود

كما تتجلى روح الفروسية العربية حيث تتلازم شجاعة الرجل في مواجهة الخطر، ورقته في السلوك العام، وأمور العاطفة، حتى قال سلمان الفلاح متمثلا من الملاحم الشعبية:

أنا الزير ولد الميمنيه
بالمتلوف أنطح ألف فارس
وبالمعروف تنطحني وليه

في هذه الرواية يتجلى تقديس الفلاح الفلسطيني للأرض، إنها تاريخه وحياته وذكرياته، إنها الأم والزوجة والبنت، الأنثى المخصبة:

«يا ولدي يا عبد الله، الله يخليلك ابنك محمود، الأرض نعمة، حطيت فيها روحي، بأقدرش أفارقها، والله لولا يقولوا الناس مجنون لأنام في الكرم أيام الشتاء، وأتمرغ على التراب وهو بيشرب نعمة السماء.. . أيام زمان كنت أنام أنا وأمك في الكرم، أيام الربيع والصيف، الله يرحمها، والله إني بشم ريحتها الطيبة في الأرض». [20]

محمود الصغير سليل النضال الشعبي في قرى الخليل هو احتمال التفاؤل الوحيد في آخر أيام الحب والموت، ومحمود عباس هو البداية في «العشاق» ومع اختلاف الاسم بقيت تضحية الأب، فأبو محمود في «العشاق» قتله حراس الحدود العرب وهو يعبر ليقوم بعمليات فدائية في الأرض المحتلة. وزمن «العشاق» يبدأ من إغلاق شرم الشيخ (مايو 1967) ويستمر حتى تسقط الضفة الغربية، وتبدأ عمليات المقاومة في أريحا وما حولها من مخيمات. إن الرواية، وهي تقتحم حياة اللاجئين من فلسطين إلى

فلسطين، من الجزء المحتل إلى الضفة الغربية (قبل أن تحتل بدورها عقب نكسة 1967)، تقدم صورة أخرى من الداخل، وثمرة نادرة من ثمار معايشة التجربة والانفراد بمعاناتها. إن القسم الأول من هذه الرواية صورة إنسانية باهرة، ومتحررة، ومفعمة بقوة الإرادة، وعظمة الإيمان بالمستقبل، وقوة نداء الحياة، على الرغم مما فيها من اضطهاد ذوي القربى وظلمهم (وهو الأشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند !)، ومواجهة البطالة، ومعاناة الحياة الفقيرة. وهذا القسم الأول البعيد عن الافتعال والصراخ بالشعارات، وإصدار أحكام الإدانة (إلا قليلا) هو أقوى أثرا وإقناعا وصدقا من القسم الثاني الذي أفسدته الدعاية الحزبية.

بين ثلاثة مخيمات ومدينة أريحا الإقليمية تجري أحداث «العشاق:> مخيم عين السلطان، ومخيم النويعة، ومخيم عقبة جبر، وإذا كانت حياة اللاجئين إلى المخيمات، المنفيين في وطنهم لا تزال صفحة غامضة عند عامة العرب وخاصتهم، فإن رشاد أبو شاور في القسم الأول من روايته يقدم صورة فنية لتلك الحياة، فينفي عنها الجهامة والبؤس واليأس، وبذلك يكون العشاق عشاقا للحياة وللوطن وللعمل. إن مجتمع المخيمات لا يفكر كضحية ليس لها إلا أن ترضى بما انتهت إليه، ولا يفكر-على الطرف الآخر-كمجتمع إسبرطي قد نذر حياته وإمكاناته لتحقيق هدف واحد.. . إنه مجتمع حي، يعيش الحلم والأمنية، والحب والعمل، ويرى وطنه على مرمى رصاصة وقد يخطط لإطلاق هذه الرصاصة تمهيدا للعودة، ولكنه يبني حياته اليومية بقوة وتفاؤل مبعثهما تجربته التاريخية وغرائزه الموروثة على مدار خبرته الحضارية المستمرة. قدم الكاتب لروايته بمدخل عن أريحا، وسماها «مدينة القمر»، واقتطف مراحل من الصراع بين هذه المدينة، حين كانت وطنا للكنعانيين (أجداد الفلسطينيين) والغزاة من أبناء إسرائيل، وهو في هذا المدخل يؤصل لدى القارئ الإحساس بالجوهر المميز لتجربة المدينة (التي تختزل أو تختزن الجوهر الفلسطيني) فتظهر قدرتهم اللامحدودة على تحمل المصائب والمقاومة (ص 8)، والإيمان بقوة الحياة واستمراريتها (ص 9)، وبذلك لا ينحصر العشق في تصور مجرد عن حب الوطن، أو منازلة العدو أو النضال السياسي. إن منازلة اليأس وتحمل المصائب واستمرار الحياة هي عمل عشاق الوطن أيضا. وليس مصادفة أن

يشير الكاتب إلى جبل التجربة المشرت على المخيمات قرب أريحا، فتجربة الشعب الفلسطيني الممتدة هي هذا الجبل الشامخ الذي يقدم أرضه لتنبت عليها حياة جديدة، ولكنه مع هذا جبل وعر مرهق، وليس مصادفة أيضا أن يختار الكاتب عددا من المخيمات القريبة من أريحا بخاصة، قد يكون موقفه السياسي (الناصري) أغراه بهذا التفضيل، ولكن أريحا تحمل معاني خاصة، في أقدم مدينة في العالم، وهي الأطول تجربة، وهي أخفض نقطة في العالم أيضا، ولكن هذا لا يعني الهوان، منها ستهب رياح عاصفة عاتية، «من أخفض مكان في الأرض نصعد. رفع رأسه. جبل التجربة عال، ولكن الفلاحين أنبتوا الأشجار في ثلوم الصخور، فتطاول النخيل، وتهدل التين بوقار!. وجبل التجربة هو تمثال الصبر الفلسطيني [21]، وهذه هي الألوان الأساسية التي تشكل العمل والسلوك والطباع في مخيم عين السلطان وغيره من المخيمات، وفي مستوى الطبقة الشعبية في مدينة أريحا. إن إرادة الحياة، وقوة الاستمرار هما ما يميز «العشاق»، وإذا كان أميل حبيبي صور أبناء الأرض في تعاقبهم بالحشائش، كلما حصد جيل نبت مكانه جيل آخر، فإن رشاد أبو شاور يقول. «يظنون أن باستطاعتهم كشطنا عن أرضنا، نحن لسنا هذه البيوت الطينية التي يسهل هدمها، نحن التراب، فكلما كشطوا طبقة واجهوا طبقة أخرى، وكلما أزاحوا صخرة جوبهوا بصخرة) وقد كان جو المرح والسخرية الحزينة بمثابة السر الروحي، أو السلاح، الذي يحمي الحياة الفلسطينية من الاندثار تحت وطأة الهم واليأس. لقد أجاد الكاتب في استخدام هذا العنصر، فلم يبد دخيلا على رواية وطنية قومية قوامها الاضطهاد والحرب والدماء، قد تصادف الرجل المزواج لم يكبح جماحه فشل الشيخوخة، والمرأة المسترجلة التي تقوم بأعمال عنيفة يهرب الرجال من احترافة، ولكننا سنواجه أيضا أكثر من فتاة عاشقة جريئة، تعطي حبيبها الفرصة، بل تناديه أن يقبلها، وسنتعرف على الفتى محمد-الأخ الأصغر لمحمود-وهو عاشق للموسيقا والغناء، يوظف أغانيه في الأفراح لنشر الوعي السياسي، ومع هذا لا تغفل عينه عن البنات الجميلات، ولا يكف عن مزاحه حتى وهو يساق عقب الاحتلال إلى مخيم آخر، ومحمود نفسه لم تهزمه حوادث الخامس من يونيو. إنه يهذر مع أمه، ويتقدم بطلب الزواج من حبيبته، ويفرح أخوه معلنا أن الهزيمة قد أعفته من الزواج من

ابنة عمه التي رحلت مع الهاربين وتركت المخيم !

في هذه الرواية يظهر أثر «المتشائل» أكثر من مرة خلال الجزئيات، فحين يتساءل عطوة. لماذا خلقني الله فلسطينيا ؟ فان هذا التساؤل طرح بطريقة استنكارية أيضا في رواية حبيبي، وكذلك صورة توالي الأجيال والصمود في الأرض، المشار إليها سابقا، وإن يكن تشبيه رشاد أبو شاور أقوى دلالة وإيحاء، ورحيل زينب مجبرة، لإعلانها أنها ستنتظر حسن، يذكرنا برحيل يعاد، وانتظارها. وليس في هذا ما يجرح استقلال «العشاق» بجوها ورؤيتها، ولسنا نشك في أن أميل حبيبي فتح الطريق، أو حفز الكاتب الروائي الفلسطيني، أو أغراه بتصوير الكوارث من خلال الابتسامة المغالبة، والسخرية الهازئة بالصعاب، وهي هناك-في المتشائل-تنبع من الشخصية تلقائيا، وبعمق الطبع، وهي هنا قريبة من ذلك لولا إلحاح الإشارات السياسية، ومع هذا تبقى لهذه الرواية فضيلة تصوير الحياة الاجتماعية في مخيم غريب وإن يكن على أرضه، يحتضن بقوة خصائص شعبه وتجربته، يقاوم بها عوامل الاندثار المتحفزة.

بير الشوم، أو سفينة بلا ربان

ويؤثر فيصل حوراني في روايته «بير الشوم (عام 1979) اختيار فترة زمنية جد قصيرة، كما أنها التي شهدت ذروة الاضطراب والتداخل وتمام المأساة، إذ وقف عند أسبوع واحد قبل إعلان الدولة الإسرائيلية، وربما أسبوع واحد أيضا بعد هذا الإعلان الذي أعقبه دخول الجيوش العربية إلى أرض فلسطين. وحوادث الرواية تجري في ثلاث قرى والطريق الموصل بينها و«الكامب» الذي يحتله الإنجليز، وأخلوه لليهود، وهو يقطع هذا الطريق. أما هذه القرى في «بيت دراس» التي تبدأ الرواية بان نعرف بإقبال «مفزع» منها بطلب نجدة إذ تعرضت لهجوم الهاجاناة، وقرية «الخيام» التي تقع في منتصف المسافة إلى بيت دراس، ثم «القرية» التي تجري فيها أهم الحوادث وخاتمتها، والكاتب لا يسميها رغم أنها البيئة الثابتة لموضوعه، وعلى أطرافها تقع البئر المشؤومة التي صارت مقبرة لجثث أهل القرية عقب المذبحة، وهذا التعميم أو التجهيل يعني أنها أي قرية فلسطينية في تلك الفترة، فهو يصور بعض ما جرى في فلسطين، في أسبوعها الأخير، من خلال هذا

الانتقاء أو التخصيص الذي يدل على التعميم، ولعل هناك دافعا آخر، فقد سبقت الأحداث من خلال حكاية راوية ينتسب إلى القرية، ويذكر أسماء أهلها، وسواء كانت الأسماء محرفة عن أسماء حقيقية أو كانت موضوعة فإن تحديد القرية يصرف القارئ، ممن له معرفة بالقرية وأهلها، عن تتبع العمل في استقلالية للتذوق الفني، وحيدة في تلقي المعلومات، إلى محاولة ربط وتفسير لن يكون مفيدا بالنسبة لعمل فني نفترض أنه قائم بذاته وأن معناه في تكوينه، وليس في مجرد استناده إلى واقع مباشر. ومهما يكن من أمر فإن الكاتب يصدر في هذه الرواية عن خبرة مباشرة، فقد عاش في إحدى القرى القريبة من غزة، وهاجر منها إلى دمشق عام 1948، وكان على أبواب العاشرة من عمره، وقرية الرواية في جنوب فلسطين أيضا، وقد رويت على لسان شخص يعرف جميع شخصياتها ويرتبط بهم إلى الآن. فالراوي هنا نظير الصبي حسان، أبن الشيخ حسن واعظ المسجد، وهو الوحيد الذي تمكن من الهرب ونجا من المذبحة، وينص الكاتب على أنه يروي حوادث مضى عليها ثلاثون عاما، وهذا يؤكد الرابطة التي تحولت إلى مباشرة، وأدت إلى الإسراف في الوصف والتفصيل الذي ساهم في تعميقه أو سيطرته ثبات المكان، ومحدودية الزمان. فإذا كان بعض المنظرين يرى أن هذين العاملين يؤديان إلى سيطرة العنصر الدرامي [22]، باختيار المواقف المؤثرة المفاجئة، والاهتمام بالتحليل، فإن فيصل حوراني جعل السيادة للتفصيلات والأوصاف، ثم الحوار، ولعله محق في هذا، فهو لم يسع إلى كتابة رواية نستمتع بما فيها من جمال أسلوبي، أو طرافة المفاجأة أو عمق التحليل، إنه-بظروفه التي نعرف-يريد أن يسجل صورة، وأن يقول رأيا، ومن خلالهما يوجه أفكارا عن الماضي، وعن المحتمل، من خلال الوعي بهذه الأمور الذي شهدها، أو يشهد عليها.

إن النهاية الحتمية المعروفة، وهي سقوط فلسطين في أيدي العصابات اليهودية بعد سلسلة من المذابح، مما لا يمكن تغييره أو تجنبه لكاتب اختار الأيام الأخيرة للصراع وإذا فإن طاقته الفكرية والفنية ستتجه بالضرورة إلى الكشف عن النوازع والأسباب التي جعلت الكارثة واجبة الوقوع، وهو لم يهمل الأسباب الدولية أو دور الإنجليز بصفة خاصة، ولا الأسباب العربية وما ترتب على دخول الجيش الأردني والجيش المصري بصفة خاصة، ولكنه

أسند الأسباب الحاسمة إلى أهل فلسطين قيادة وشعبا، وهذه هي القضية الأساسية التي قام عليها نسيج الرواية تفصيلا، واستأثر بالمنحنى التحليلي أيضا، وماعدا هذا الاهتمام الأساسي فهو مجرد إشارات، أو استكمال للملامح.

إن الكاتب يعدد محاور الصراع في داخل القرية، وفي القيادات العليا أيضا، وإلى هذا التعدد المحبط تعود أهم أسباب الضعف، وعلى المستوى الشعبي في القرية لم يجرد الكاتب أحدا من حسن النية وسلامة القصد، ولكن الوسائل والقدرة على إدراك الأمور ببعد نظر، أو انعدام النظر، هو الذي يفرق بين الباذل والمفرط، وإلى هذه الخاصية في تكوين دخائل الشخصيات لا نجد الأبيض في مقابل الأسود، أو الوطني والخائن، وإنما هناك صراع معرفة، ورؤية ومصالح وقتية. إن الشيخ حسن نفسه إمام الجامع استفزه قعود قريته عن مناصرة جيرانها، ولبس سلاحه وقاتل وأصيب، ولكنه عاش ليشهد المجزرة، ومع هذا كان في أعماقه موزعا بين رغبته في المجابهة وتخوفه من نتائجها، ثم لا ينكص في موقف المواجهة، وفي مقابلة وليد أبو حامد مختار القرية، وتاريخه سلسلة من التعاون مع الدخلاء، من أتراك ثم إنجليز، ولعله كان يتأهب للتعاون مع اليهود، حتى بعد أن أوضح له الشيخ حسن الفرق بين الإنجليز واليهود، فالأخيرون يريدون الأرض من دون أهلها. لكنه كانت لديه أسبابه المقبولة (من وجهة نظره) لمعارضة المشاركة في الجهاد. إن خوفه من مجابهة السلطة قد تأصل في نفسه منذ أيام حكم الأتراك، وهو يرى أن هذه «الدوشة» لابد من أن تنتهي إلى نتيجة ستقع دون أن تؤثر فيها قريته اذا جاهدت أو لم تجاهد، وإن ترك الجهاد ومسؤولياته على القرى يلقي عليه أعباء لا يحتملها ولا تحتملها القرية، فمن سيطعم أسرة من يموت، ويعوض الأرملة واليتيم ؟ وكيف يدبر ثمن السلاح وقد تركت كل قرية لنفسها ؟[23] وحتى بعد أن جمع بعض المال لشراء «بواريد» أخذه التاجر وهرب ! ثم إن لديه وعودا صريحة من اليهود شهد عليها الإنجليز. «مختار المستعمرة قال لي: إذا قعدتوا بحالكو بنهاجمكوش، والكابتن أكد هذا الحكي في حضوري، وحضور وجوه القرية»[24]. ولم تكن هذه السذاجة المفرطة وقصر النظر مؤثرين في الموقف العملي عن قضية الجهاد فقط، بل في السلوك اليومي، حتى بعد «تعديل»

المواقف مرحليا. فهذا «المختار» وبعد أن «تورط» في قيادة فصيل من رجال قريته لمحاصرة الكمب «المعسكر» اكتشف إبان الحصار انه لم يتدبر أمر إطعام رجاله، وكان الحصار في حدود فهمه جولة ساعة أو ساعات. وغياب التدبير، وغياب القيادة الموحدة، على رأس ألوان القصور التي رصدها الكاتب موزعة على مساحة الرواية، لكن تجميعها يدل على الأسباب الحقيقية للانهيار، يعبر عن أموال الفلاحين بأنها أكلتها الضرائب والربا، فمن أين ثمن السلاح (ص 95). فإذا أضيف الصراع الداخلي بين الفصائل على الرياسة، وانقسام القمة ما بين جيش الإنقاذ، والجهاد المقدس، وغرق هذه الرياسات في المظهرية والدعاية لنفسها وقبول الهدايا والرشا من المستفيدين من الانتساب إليها (ص 226)، ثم بدائية السلاح وانعدام المعلومات عن العدو، وانعدام التنسيق بين القيادة والفصائل، وضعف الاتصال حتى تنقل الأوامر برسائل مع أشخاص سذج ضعيفي التصرف يركبون المواصلات العامة، وغياب الانضباط وصرامة القرار، هنا تتضح أسباب الكارثة. وإذا كان الكاتب قد صور بعض الفلاحين الشجعان وقد خرجوا لمحاصرة «الكمب» بالعصي وما هو أهون منها، وصور الصراع بين رؤساء القرى من المخاتير والمحاربين في وقت تبدو فيه علامات غرق السفينة بكل ما تحمل، فإنه قد قدم المبررات التي تجعل الضابط المصري لا يهتم بالذين لجئوا إليه يطلبون عونه ومساندته، أو على الأقل يعينهم بالسلاح، إن كل المؤشرات التي حملتها الرواية تبين سبب ذلك، وإن كان الموقف في ذاته يدل على استهانة هذا الضابط وشكلية تصرفاته، تماما كما غرق المجاهدون في هذه الشكلية المظهرية أيضا، إذ يطلقون رصاصهم عند المقابر وتشييع شهدائهم في وقت هم أحوج ما يكونون فيه إلى طلقة واحدة.

ومن الوجهة الفنية، قدم الكاتب روايته على لسان راوية، مجهول الدور في الحوادث لكنه يذكر بعض مشاهدات، ويطلع على وثائق وتقارير (ص 25 ، 220) كما يذكر أن زكية بنت المختار حكت له بنفسها كيف ذهبت لإنذار المجاهدين (ص36)، وكذلك التقى بحسان (ص 53) ولم يكن الوصف، والتقرير،والوثائق، والمقابلات كل ما لجأ إليه الكاتب لتجديد نشاط المتلقي، فقد اعتمد على الحلم أيضا (ص 17 مثلا) وعلى الرمز في حالتين أو موقفين، فهناك أولا«بير الشوم»-الذي حملت الرواية اسمه-وهو بئر حاول

حفره ثري قدم إلى القرية وقرر شراء أراضيها وتحويلها إلى مزرعة تدار بالآلات، وحفر البئر فلم يخرج منها غير الكلس، ثم الماء المالح، فتركت على حالها، وسكنتها العفاريت إلى أن ورثتها العصابات الصهيونية وجعلت منها مقبرة جماعية لأهل القرية، لم يبق منهم غير حسان الطفل الذي تمكن من الفرار، والمختار الذي فقد عقله أمام هول الكارثة، وهو من أهم أسبابها. وهناك أيضا شخصية «بارعة» وهي خاطئة القرية الوطنية النقية المظلومة، تعرضت لعدوان على شرفها من أبيها المجنون، وعاشت مقهورة بخطيئة لم تجترحها، في حين قتل الأولاد أباهم بعد اعتدائه، ففكرت في الانتحار، لكنها اندفعت في طريق الجهاد، وشاركت في حصار«الكمب» وقتلت على أسواره (ص 126وما بعدها). لقد أرسل الكاتب من خلال أحلام بارعة وتأملاتها أجمل ومضات الرومانسية القليلة في الرواية.

الخيوط: من يمسك بها؟ من يمزقها؟

أما رواية «الخيوط» التي كتبها وليد أبو بكر [25] (عام 1980) فإن كلمة «فلسطين» لم ترد بها، وإن دلت على مؤشرات لغوية وطبيعية واجتماعية على أن هذه القرية الحدودية التي يصور الصراع الاجتماعي فيها، أو في إحدى حاراتها، تقع على حدود فلسطين-الأردن، مع المناطق المحتلة من فلسطين. وهذا التعميم في الموقع والتخصيص في الوصف لجأ إليه الكاتب بالنسبة لزمان ا لرواية أيضا، فوجود الحدود يعني أنها جرت قبل سقوط الضفة الغربية، وليس من الممكن اعتبار هذه الحدود تابعة لجهة غير إسرائيل،لان حراس هذه الحدود على الجانب الآخر الذي لم تحدده الرواية يقومون بعمل تخريبي في القرية، وسنرى أن أهل القرية يشاركون إجباريا في «التطوع» للحراسة إلى جانب القوة الرسمية، ولكنها حراسة من نوع خاص، عديم الجدوى، تتوتر له النفوس، ولا يأتي بثمرة، وهذا الوصف، وهذه المشاعر لن يصحا إلا على الجانب الآخر المواجه لإسرائيل، ولسنا ندري السبب الذي حمل الكاتب على تجنب اسم القرية أو ذكر فلسطين، وتحديد الزمان أيضا، ومن الصحيح أن مشكلة القرية الحدودية التي اختارها مشكلة مستمرة وليست وقتية، سواء بالنسبة لتوتر الحياة ومخاطرها في قرية تعيش في مساحة ملتهبة قابلة للاشتعال في أي لحظة وما تبع هذا

من تضييق في مصادر الرزق وتراكم ثقيل لأجهزة الأمن بمستوياتها، أما بالنسبة للموضوع-القضية التي أقام وليد أبو بكر روايته عليها فهي الصراع الاجتماعي الطبقي، بين أسرة غنية تملك كل شئ في الحارة، وتملك أراضي القرية، وبين جماعة من الأجراء يعملون في أرض هذه الأسرة. وموقف الكاتب من هذا الصراع واضح، بدرجة تجعله جوهر هذه الرواية، ومن ثم ليس لدينا ما يحتم أن تكون أرض هذا الصراع قرية فلسطينية حدودية، لأن الكاتب لم يربط أطرافه أو نتيجته بقضية الوطن الفلسطيني، ولم يطرح أي رؤية مستقبلية لمصير فلسطين ترتبط بهذا الصراع الاجتماعي. والرواية بهذا تنتمي إلى كتابات عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس، وموجة الواقعية في الخمسينيات-من الوجهة الموضوعية-وإن تميزت بأسلوبها، وباختيار تلك القرية الحدودية التي ترتبط حالة اليسر المادي عند أهلها بزراعة الدخان، ثم بتهريبه من رقابة الحكومة ودفع الجمارك.

عبد الرحمن الفايز وابنه أحمد وابنته جميلة لا يرتفعون إلى مستوى الإقطاع في القرية فما زالوا يركبون الدواب، ويتوقون إلى اقتناص الشاب الوحيد المتعلم من أبناء الأجراء زوجا لجميلة، أسرة الفايز من البرجوازية الصغيرة، جمع فيها الكاتب كل مثالبها، ولم يعطها شيئا من فضائلها، هي نهمة إلى التملك، بالحق وبالادعاء، تستغل عرق الأجراء ولا تسمح لرأس أخرى أن ترتفع في القرية، تنسق مصالحها مع الجهات الأمنية والسلطوية الرسمية، فيكون كل منهما دعما لقوة الآخر، واحتكامها إلى مصالحها المادية وحدها لم يجعل منها جزءا من القرية، بل قمة تحكمها، ولكنها مع هذا خرجت على «مواصفات» البرجوازية من هذا المستوى، فليست لها علاقة، ولو مظهرية استغلالية، بالدين، وليس لها أي دور وطني في حماية القرية من المحتل الغريب، أو من الأجهزة المتحكمة، مع أن الفايز هو شيخ الحارة وكبيرها، وهي إلى هذا أسرة تتوارث الانحلال الأخلاقي، حتى كان الأب يمارس علاقته بزوجة الشيخ نعمان-الأجير عنده-وزوجها يسمع ويشاهد، وقد ورث عنه ولداه هذا الأمر، فاتخذ أحمد من آمنة بنت الشيخ نعمان عشيقة، يمارس علاقته بها وأخوها واقف أمام الباب وجهه في الأرض، وأمها تدور حول العش في قلق، أما جميلة، وهي شابة جميلة، فالتصور النمطي أو المفترض لهذه الشخصية هو أن تكون مترفعة أو متكبرة،

وأن تتعلق بها أحلام الطامحين من شباب القرية إلى الجمال، وإلى الثروة، وإلى القوة. جميلة هذه استبد بها حرمانها الجنسي فراحت تطارد كل من تساعد ظروفها على اصطياده حتى (حمدان الأهبل) ألقت نفسها عليه، ولم يكن هذا التفسخ (وأسبابه غير مقنعة) كافيا لدى المؤلف، فلم يتركها حتى ووجهت بالصد والازدراء، وهي تمرغ رأسها في التراب. لقد بحث الكاتب عن شيء يستطيع الضعفاء أن يقولوا فيه للأقوياء «لا»، فاعتقد أنه وجده في شهوانية جميلة !

أما الطرف الآخر للصراع، فيقوده، ء ويصنعه شريف الصالح، الذي كان يتأهب للتخرج معلما، وهو بهذا أول قروي غادر إلى المدينة بقصد التعلم، ويوشك أن يكون أول معلم، ولهذا سرت الآمال، من الجانبين، أن يقوم بخطبة جميلة الفايز، فيصبح أن يكون جسرا إلى علاقة، ولكن والده الحاج خليل الصالح يفقد ساقه بفعل لغم، وهو يقوم بعبور الحدود للإشراف على أرض هناك، ويؤدي هذا إلى عودة شريف إلى القرية دون إتمام تعليمه، وعمله أجيرا عند الفايز، ويقبل شريف على هذا التحول بنفس راضية مدركة لضروراته، وعقل متفتح وإرادة صلبة في اكتشاف المستقبل والإصرار على تحقيقه، ومن ثم تدب في شخصيات الأجراء الضائعين تحت وطأة آل الفايز روح جديدة، وتتم تحولات تخلق بها الشخصيات لنفسها دورا بنائيا واعيا، في ذاتها أخلاقيا، وفي ترابطها العملي التعاوني أو الاشتراكي اجتماعيا، وفي علاقة القرية مع الأجهزة الرسمية المسيطرة عليها. إن التعليم (المحدود) الذي تلقاه شريف الصالح في المدرسة، أو في المدينة، ليس هو الذي يبلغ به هذا المستوى «الطليعي» في تأليف الرجال وتفجير طاقة العمل والحرص على القيم لدى كل من سار معه أو استهدف لتأثيره، هو نفسه لم يذكر مما تعلمه كلمة واحدة، وذكرياته في مدرسة القرية المبكرة أنه كان متقدما في المستوى على أحمد الفايز، الذي كان يغش منه، ثم فرقت السبل بين الفقير الذي راح يكمل تعليمه والثري الكاره للدرس، المؤمن باحتياج المدرس إلى ثروة أبيه، إذ اتجه إلى الحياة العملية في أرض أبيه وممتلكاته. كان شريف الصالح يعتقد بحق أن «العمل وحده يغير الإنسان»[26]، وكان يعرف أنه لم يعايش تجربة القرية بعمق، وأن خبرته بها من الخارج، ولهذا أحس بأهمية الاقتراب، ثم الدخول إلى عالمها : «أن أحب

قريتي.. .ويكون الحب عملا»[27]. ولكن هذا الإدراك العميق لأهمية العمل في تشكيل الشخصية، وإقامة الكيان الجماعي، واعتباره الأداة الوحيدة الصالحة للتعبير عن حب الوطن، ليس نابعا من تأمل ذاتي، أو تعليم مدرسي، وإن أوجدا فيه الاستعداد لقبول هذا الإدراك أو اكتشافه. هناك «بطل» آخر، هو الذي أرسى أساس الصراع في القرية بين السيطرة المادية والخذلان الروحي الذي تمثله أسرة الفايز، وبين القوة الكافة، وحلم النقاء المطمور تحت غبار الخوف والتفرق الذي تعيشه باقي الشخصيات. هذا البطل هو خالد اليوسف، الوحيد من أبناء القرية الذي قفز فوق أسلاك الحدود، لا ليدير مصالحه، وإنما ليطارد العدو على الجانب الآخر، ودفع حياته ثمنا لجسارته، وقتل مذبوحا على الأسلاك مرفوع الرأس، لم يجسر أحد على الاقتراب من جثته بضعة أيام. إن حديث خالد اليوسف عن طلائع الجراد القادم ليكتسح كل شيء، وعن معنى الكرامة وأهمية التحرر من الخوف عند من لا يملكون ما يخافون عليه بصفة خاصة، وضرورة مواجهته، ووعيه بالصراع الطبقي، ومكر صاحب السلطة والثروة لإبقاء الأتباع والأجراء أسرى ذلهم. هذه الكلمات الواعية التي اكتسبها من خلال عمله بالمدينة، ثم نهايته البازغة في دلالة الصدق، كانت بمثابة الخمائر التي لقحت الفكر والضمير لدى أجراء القرية وتعسائها، فكانوا أقرب إلى التجاوب مع دعوة شريف الصالح. وقد حافظ الكاتب على صلابة «خيرية» أخت البطل، ونقائها، حتى لقد رفضت الزواج-هي بنت الحراث-من أحمد الفايز، بعد أن خضع أبوه مكرها لرغبته فيها، وهذا الرفض من جانب الطبقة المسحوقة أن تتعايش أو تندمج بالطبقة البرجوازية ينبع من الوعي النظري للكاتب، وتقوى دلالة هذا الرفض بعلاقة الحب واعتزام الزواج بين خيرية اليوسف وشريف الصالح، أي بين أطراف قوى المستقبل الصاعدة من أهل الكفاح الوطني والعدالة الاجتماعية.

لقد استخدم الكاتب قوانين الوراثة (النفسية والاجتماعية) استخداما احتماليا ناجحا، خرج به عن أن يكون صيغة جاهزة، قد يفسر سلوك أحمد مع آمنة بسلوك أبيه عبد الرحمن الفايز مع زوجة الشيخ نعمان، ولكن هذا لم يكن ضروريا مع «جميلة» فللفتاة في التركيبة الأسرية والتشكيل الاجتماعي وضع خاص، وتدني جميلة، وسقوطها الممعن وتفسيره بالفشل المتتالي،

وكأنها لم تعد تملك ما تخشى عليه يمكن قبوله سيكولوجيا، أومن المنظور الطبقي الذي أراده الكاتب، ولكنه غير مقبول في إطار العلاقات القائمة في الحارة أو القرية. وخير من هذا سلوك الكاتب تجاه شخصياته الأخرى، فقد كان الشيخ نعمان يشعر بعبد الرحمن الفايز وهو يدعو زوجته للقاء خفي، فتنسحب الزوجة من جواره وتذهب إلى عشيقها، وكذلك كان سعيد تجاه أخته وعشيقها، فعنصر الوراثة هنا يتنفس (طبق الأصل) ولكن تغير العلاقات أدى إلى اختلاف المآل، فعرفت آمنة معنى الرفض، وشج سعيد رأس أحمد الفايز، وتنازل عبد الرحمن الفايز عن القضية (لأول مرة يتنازل) لأن الفضيحة تحيط بولده وجريمته هتك العرض، ومع إمكان قبول هذا التفسير«الوراثي» فإن شريف الصالح رفض الاستسلام له. إنه يرى أن فطرة الإنسان بذاتها بريئة نقية، ومن ثم لا يتصور أن تكون آمنة في أعماقها راضية بامتهان أحمد الفايز لها، ولأسرتها، ثم يجيء التفسير الاجتماعي الذي جعل عملا يناقض الفطرة مقبولا من الجاني والضحية، وهو تفسير يقوم على علاقات الإنتاج وفائض القيمة وتحكم من يملك فيمن لا يملك، فإذا كان يتساءل غير مصدق. «هل صحيح أن آمنة الشيخ نعمان لا تقاوم ؟» إيمانا منه بان مقاومة الانحراف فطرة راسخة في النفس الإنسانية لا تتخلى عنها إلا أمام ضغوط تلوث الجو العام، فإنه لا يعلق على التفسير الاجتماعي كما عبر عنه صهره حسن أبو داود، قال: «أن آمنة نفسها لا تقاوم، لان طبيعة وجود العائلة الصغيرة الدخيلة قد فرضت أن تكون للكبار». وهكذا يتقبل التصور التقليدي للقرية أن تكوينها السكاني من أسر حمولة مقيمة، ومن ثم فان غياب هذا الشرط يجعل من العائلة الصغيرة المغتربة في القرية، أو التي لا تنتمي إلى جذور راسخة فيها مجرد لعبة للكبار لا يستغرب أحد إن تعيش الامتهان والضياع بكل ألوانه، ولا ينتظر منها أن تقاوم. لقد كان شريف الصالح جديرا بان يناقش ويرفض هذا التصور، وهو لم يفعل، ولكنه سلوكيا وعمليا لم يقبله.

ومع التعويل على الوراثة في تكوين الشخصيات، فقد لعبت الحاسة الشرقية الأختلاقية، أو الحاسة الإسلامية دورا في رسم المصائر، وقد توصف العلاقة الجنسية بين جميلة الفايز وسعيد الشيخ نعمان بان «اللعبة ثأر»، ولكن الوصف الحقيقي أنها «قصاص» استقر في ضمير الكاتب، أخذ

شكل العلاقة الجنسية مع جميلة، وضربة بالمنساس على رأس أحمد الفايز، وقد استخدم الكاتب بعض «الومضات» الرمزية مثل هذه الضربة على الرأس، ومثل وصول جميلة فجأة لزيارة آمنة، زيارة غير مسبوقة، فهو وصول رمزي ينذر بتبادل المواقع أو الاشتراك في المصير.

إن «الخيوط» في هذه الرواية تعني الشبكة، والعلاقة، بكل ما تعني الكلمتان من التواصل، والتآمر، والحيلة، والنسبية، وتعني-من وجهة علمية واجتماعية-أنه لا شيء يوجد في عزلة، كل شيء له علاقة وارتباط، بخيوط ممتدة، قد تكون واضحة، وقد تكون خفية.

عصافير الشمال... لها أجنحة

«إذا غبت عن قلبك، حين دخل الجيش القرية عام 48، فقدت حق ملكيته وأصبح لاجئا في جسدك». هذه العبارة على لسان إحدى شخصيات «عصافير الشمال» التي كتبها علي حسين خلف (عام 1980) توجز مشكلة «عباد الشمس» ؛ تلك القرية الفلسطينية الشمالية، التي استسلمت للعدو عند إعلان الدولة، فلم يعفها استسلامها من محاولات التضييق والمطاردة، وكما يعبر شخص آخر أنهم يريدون «دولة نظيفة من العرب، معنى ذلك تهويد عباد شمس، جاء دورنا»، [28] وعلى الطريقة النسائية يجري هذا الحوار بين امرأتين:-حاطين عينهم على الأرض الشمالية، بدهم يخلوها يهودية مية بالمية.

- فشروا.. وإحنا ؟

- الحيط الواطي كل الناس بتركبه.

وعباد شمس «حيط واطي» أمام الخطط الإسرائيلية الاستيطانية، والكاتب يدين أسلوب لقرية في ماضيها، ولكنه يبشر بالمقاومة بعد ثمانية وعشرين عاما من السكون أو الاستكانة (تجري الحوادث عام 1976)، وقرية عباد شمس قيل في تفسير اسمها أكثر من احتمال، ولكن المؤلف يرسم خريطتها بما يشبه زهرة عباد الشمس «دائرة وساق واحدة»، ثم يجسد حقيقة خوائها وعجزها في صورة: «وتبدو من بعيد كأنها فزاعة عصافير». [29] فالرواية عن الصراع على الأرض، وقد انتهكت الأراضي الزراعية بالأساليب المألوفة من استيلاء على أملاك الغائبين، وحرق المزروعات،

وتقييد حركة الفلاحين. وفي هذه الرواية يضيق الخناق أكثر، ليدور الصراع على بيوت القرية ذاتها، لقد منع التصريح بالبناء أو التوسع خارج المباني حتى استحالت القرية إلى «كومة من الزرائب»، ومع هذا ظل تصميم أهلها على البقاء، فإذا أدى التضييق على الزراعة إلى اقتلاع بعض الفلاحين من الأرض بالتحول إلى الصناعة بحيث يسهل تهجيرهم والسيطرة عليهم، فإن التضييق في البيوت ذاتها يلغي وجود القرية من أساسه، وتلك هي الخطة الإسرائيلية التي يقودها قائد المعسكر المؤقت كاتسمان، الذي أخذ الطريق إلى القرية وقطعها عن الإسفلت، ثم تحول المعسكر المؤقت إلى معسكر دائم، وبدأت حوادث القتل «الخطأ» لتكون مقدمة للقتل المتعمد، كما يكون القتل الفردي مقدمة لمذبحة جماعية. لقد استوعبت القرية درس قرى أخرى سبقتها إلى المصير المتوقع، لهذا عزمت على رفض مغادرة بيوتها إلى موقع آخر قريب، حتى وإن حمل اسم «عباد شمس ب»، ولم يقبل بالموقع المقترح غير رجلين من المتعاونين مع كاتسمان، وقد واجههما سوء المصير. القرية تعرف الآن أنها لا تملك تجربة نضالية ذاتية، أو مباشرة، ولكنها تدرك الآن أيضا أنه لا مهرب من المواجهة، ومقابلة العنف بالعنف، والتمسك بالأرض. يقول الدكتور خالد النمر، الطبيب المثقف القادم من يافا، : نحن كالحشائش كلما يقصونها تنمو مرة أخرى، وكالسرو كلما مرت موجة زمن ازدادت مساحته ثباتا، ولكن المستوى الشعبي له طريقته الخاصة في فهم الأمور والتعبير عنها. هذا أبو فارس، شاهد استسلام 1948، يعبر عن فلسفة «عباد شمس» الخاصة، وهي الاتجاه المعاكس للنزوح:

- إلى أين يا أخوتي ؟

- كلها أسبوع ونعود إلى أرضنا.. . تركونا دون تسليح فما عساه يفعل ! لأعزل ؟

- المستنقع ببقائه يصبح مانعا مائيا، كونوا مستنقعا راكدا ولا ترحلوا».

وهذا العمق في إدراك المرامي البعيدة هو الذي يعزى أم الطفل «عيسى» الذي قتلته قنبلة دخان، وهو في بيته: «تنادى طفلها الشهيد، وكأنها تطمئنه على ثمن تضحيته أو تضحيتها به: عيسى يما، إحنا هون على صدورهم دبشة كبيرة ما بتنهد ! إحنا هون قاعدين على فشتهم.. . بلادنا وإحنا حرين فيها».(30)

«عصافير الشمال» إضافة موضوعية، إذ ملأت فراغا في التنوع المحتمل حول موضوع الأرض الفلسطينية، فهي هنا تتخذ من قرية محتلة منذ قيام إسرائيل مكانا، وتجعل من محاولة ترحيل أهل القرية عن مساكنهم محورا للصراع. وهي أيضا إضافة فنية-بدرجة ما-والاقتباسات السابقة تدل على طريقة الكاتب في انتقاء عبارات الحوار، ومحاكاة أساليب النساء، ومستويات المتحدثين، ولكنه كان شاعرا-على لسان بعض شخصياته-وفي سرده أيضا، في مواقف معينة، لابد من أن يرتقي الإحساس فيها إلى مستوى الشاعرية، حتى وإن عجز اللسان (لسان الشخصية) عن صياغة الشعر. وفي سياق الرواية صور نادرة جميلة، مشتقة من حياة الريف ومظاهر الطبيعة مثل: الشمس لا تكف عن التواري في مسامات الأرض المفتوحة للريح (ص 9)، القرية تتحول إلى مشتل من الأضواء الخافتة المبعثرة على البيوت القابعة في الظلمة كالأصص (ص 11)، يداه تتحركان كفروع زيتونة بين العصي وصدور الجنود (ص 20)، سقط رأسه إلى جذع الشجرة (يقصد قامته) وارتفع قفصه الصدري ثم هبط (ص 24)، الشاحنة تهتز كبستان من الرمان (ص 25)، الأيدي تتسابق إلى الحجارة، والجنود يدفعون نهر الرؤوس إلى دائرة المطحنة (ص 37)، هذا الليل البور (ص 63)، منذ أسبوع والقرية تجز شعر الأرض النحاسي (يعني القمح) وتكومه على البيادر (ص 74)، همس في شعرها ورأسها كدوري يختفي في ثلم الأرض وأكواز الذرة الصفراء (ص 127)، وقد أضفت هذه الصور الفنية على جو الرواية المملوء بالتوتر وحوادث العنف جوا خاصا من تنشيط التلقي، والإحساس بخصوصية المكان، وعمق ارتباط البشر (الفلاح الفلسطيني) بالأرض، من منطلق عشقه لجمالها، هذا الجمال الذي جاء بعضه منحة ربانية، فأكمله من صنع يديه.

وقد قسم الكاتب مادته الروائية على ثلاثة أقسام، أو ثلاث ورقات-كما سماها-اختار لكل منها عنوانا فرعيا: عباد شمس، ثم: جذور السنديان، وأخيرا: مفارق الطرق.

وفي كل قسم استخدم طريقة مغايرة، لا نعتقد أنها لدفع الملل، بقدر ما نرى أنه يحاول المواءمة بين تطور الحدث الرئيس والإيقاع المناسب له، حاضر القرية وأزمتها الآنية هما اللتان تشغلان الورقة الأولى، النقلات سريعة، والتقارير المركزة عن الشخصيات متتابعة. أما الورقة الثانية فقد

شغلها مصرع الجندي الإسرائيلي حبرون بيد مجهولة. وهنا وبالترتيب الأبجدي استعرض الكاتب الأسماء المحتملة لقتله، ودوافعها لهذا القتل لنكتشف من خلالها كم كان حبرون هذا فظا قاتلا، ولنفاجأ في الختام أن قائده كاتسمان هو الذي قتله ليجعل من مصرعه ذريعة لعقوبة جماعية للقرية. وفي الورقة الأخيرة نتعرف على ماضي بعض الشخصيات العربية والإسرائيلية، وكان هذا الماضي يحدد أمامنا طبيعة المواجهة التي لا مفر منها في صباح الغد، الذي توقفت الرواية على مشارفه.

تفاح المجانين... وأحلام الطفولة بالقوة

رواية يحيى يخلف [31] (عام 1982) استمد عنوانها من نبات شوكي يظهر في براري فلسطين، له ثمر أحمر، يصيب آكله بحالة من الهياج، ويضفي عليه قوة خرافية غير مسؤولة. أما رواية «تفاح المجانين» فيرويها صبي، عن صبي آخر، اسمه بدر، وأطلق عليه الصبية: بدر العنكبوت، لمقدرته على ا لتكور والتلوي. في معسكر تجميع، أو مخيم، يعيش العم تحصيلدار، وابنه بدر العنكبوت، كما يعيش الصبي راوية الأحداث، ووالده وآخرون جمع بينهم أنهم يتلقون معونات الإعاشة من «النقطة الرابعة» التي وسمتهم باللاجئين، فاستسلم البعض لقدره، ورفضه والد الراوية، فأبى أن يشمله الإحصاء، أو أن يحمل بطاقة الإعاشة، ولكن الفقر لا يرحم، وليس لأيام المعاناة نهاية منظورة، ومن ثم راح يقدم الشكاوى، ويتلهف على سماع أزيز سيارة النقطة الرابعة، عله يفوز بالبطاقة. على أن جيل الآباء، الماثل في العم تحصيلدار، ووالد الراوية، وقد سدت أمامه سبل المقاومة، إذ وضع مباشرة أمام مأزق الخبز، وأصبحت الخيمة رمز وجوده المرحلي الذليل، لم يعد يجد عزاءه إلا في ذكريات الماضي، حين كان العم تحصيلدار، محصل الضرائب للأتراك، وكان الآخر يلعب بفرسه بين السهول والروابي. لم يكن هذا هروبا من الواقع الأليم بمقدار ما كان ضمانا للاستمرار بإحياء صور الماضي وإرواء جذور التاريخ. الشرف والخيانة في الوطن ميراث، فقد رفض العم تحصيلدار أن يشتغل بائعا ومشتريا جوالا للعملة الفلسطينية القديمة بعد أن ذهب زمانه وزمانها، وفضل أن يبع القهوة بالهيل، ينادي عليها في الشارع: دمعة بالهيل، حف القهوة ممزوجة بالدموع في لغة

فلسطين. أما «الفور من»-رجل النقطة الرابعة-فقد كان أيام الإنجليز يعمل مع حرس الحدود، لا غرابة أنه الآن مع الأمريكان، وأنه لم يفقد شيئا، وأن زوجته-وحدها بين جميع نساء المخيم-تملك الأساور الذهبية، والجمال الثائر أيضا.

الصبي بدر العنكبوت هو الحلم الفلسطيني، والضمير العربي في الرواية، يصفه رفيقه بأنه عصي الدمع، وأنه هتفت «يسقط الاستعمار» وخرج في المظاهرات قبل أن يعرف لماذا يجب أن يسقط الاستعمار، ومن هو هذا الاستعمار أصلا. بدر العنكبوت وزميله الآخر يستمعان إلى حكايات والديهما عن الماضي، يتحرك الحنين قليلا، لكنه يتجه دائما إلى الغد، الصبي الفلسطيني يبحث عن سر القوة، يريد أن يكون خارقا، أن يصنع معجزة باهرة، لهذا لا يتردد بدر العنكبوت في الذهاب إلى البرية خلسة وأكل تفاح المجانين ليحصل على القوة، بل يحمل صديقه على أن يأكل مثله، ولكنها قوة موقوتة زائفة، وجاء مهرج إلى المخيم، مع جماعات النور، اسمه شمشون (! !) استطاع أن يمزق الحبال ويقطع السلاسل ويتحمل تكسير الصخر فوق صدره، استيقظ حلم القوة من جديد عند بدر العنكبوت، ولكنها هنا قوة بهلوان.. وجاء الحل المرتقب في شخصية «علوان»، كان فدائيا في سجن إسرائيل، سلمته عن طريق الصليب الأحمر الدولي لقريبه في المخيم، أصبح الفدائي في جوار العم تحصيلدار، ويحادث بدر العنكبوت. كان منبهرا به، لم يصدق ما يرى، حين وجد هذا الفدائي، وبعد فورة الاحتفاء به من أقاربه، مضطرا للعمل في رصف الطرق، كي يعيش. على مستوى آخر كان علوان قد عشق زوجة «الفور من»، إنها جميلة، وزوجها هو الوحيد الذي كان بإمكانه أن يكفله ليطلقوا سراحه، الآن أصبح الفدائي رجلا آخر، يلوثه الزفت نهارا، وتلوثه الشهوة ليلا. ولكن بدر العنكبوت لا يريد أن يتخلى عن حلمه باكتشاف سر القوة، انحصر أمله الآن في علوان الذي لا يريد أن يراه ملطخا بشيء مما يعمل بالنهار أو الليل، يطلب منه أن يعلمه على البندقية. ولكن: أين البندقية ؟ استعاض عن الواقع برسمها على الورق. رسم الفدائي كل أجزائها، شرح طريقة استخدامها، تحرك الحنين، رفض البقاء، تسلل من المخيم عائدا إلى أرض المواجهة، في حين راح بدر العنكبوت يصنع بنادق من خشب، يعلم عليها أطفال المخيم.

آخر كلمات الرواية أن الفلسطيني الباحث عن سر القوة لم يستسلم لليأس، مع كل ما يواجه من إحباط، إنه يتغلب على اليأس بقوة الحياة. الخال علوان المنطلق إلى أرض المواجهة من جديد كان غريبا منفيا في المخيم، إنه يعود إلى أرضه «مثل ما تعود الطيور إلى أعشاشها». فالمناطق المحتلة هي وحدها العش، والطرد منها يجمله جيل الآباء فيسميه الهجرة، أما جيل بدر العنكبوت فيسميه الخروج [32] ولهذا مغزاه، فالهجرة فيها قدر من مسألة الفراق والعودة، أما الخروج فلا يكون إلا قهرا وليس له من جزاء إلا دخول ا لظافرين.

كل مظاهر التوحد في حب الأرض ماثلة في الرواية، قد تكون تكدس الزحام في مساعدة مأزوم، أو الحفاظ على ألعابها الشعبية، وأمثالها المتوارثة[33] التي تعكس طبيعة الأرض الزراعية، ردد بدر العنكبوت بعض هذه الأمثال، يقول مهونا من غرور المشط بائع السمك: إذا كنت بذرة فأنا سنبلة، ويقول: اسمع يا مشط، عندما زرعك إبليس، كان بدر العنكبوت في الكيس.

رواية للجميع: الريف والمدينة والماضي والآتي

رواية سحر خليفة بجزأيها: «الصبار» و «عباد الشمس» تكتسب أهمية خاصة، فأحداثها الرئيسة تجري في مدينة إقليمية صغيرة «نابلس» وبعض القرى القريبة منها، ومن ثم كان باستطاعتها أن ترصد أشكال التغير الاجتماعي على مستوى شامل، وبخاصة في حركة تبادل السكان واختلاف أساليب العمل بين القرية والمدينة (أو المدينة الريفية كما في حالة نابلس)، وأثر الاحتلال الإسرائيلي في توجيه هذا التبادل بحيث يحقق بعض أغراضه من خلاله، وأيضا فإن هذه الرواية تمتد بأحداثها على مساحة زمنية مسرفة في الحساسية وتغري بالانزلاق إلى الرومانسية أو الخطابية ورفع لافتات الدعاية، وإظهار الأماني كحقائق. «الصبار» تقع زمنيا قبيل حرب أكتوبر 1973 حيث سيطر الإحباط وبلغ بكثير من الناس حد اليأس من تجاوز الواقع المهزوم، فراح يلتمس الأعذار لتقبله والتعامل معه، وراح البعض النادر يقاومه مقاومة اليائس أيضا، إذ لا يرى لمقاومته نتائج عملية واضحة. أما «عباد الشمس» في تصوير فني ورصد فكري لما جرى في تلك المدينة

وما حولها بعد حرب أكتوبر ومصالحة السادات، وهي فترة اضطربت فيها المواقف خارج الأرض المحتلة، وكان الاضطراب أعظم داخلها، حيث معايشة الخطط الإسرائيلية المنظمة، المتحررة من رد الفعل، ولكي يحكم كاتب الرواية قبضته على خيوط عمل فني يتعرض لهذه الحقبة القصيرة العنيفة المتداخلة فإنه لابد من أن يملك خبرة سياسية واسعة، ورحابة صدر للمخالفة، وموضوعية في التصوير والحكم بين طرفي الصراع ولكنها موضوعية لا تعفيه، وينبغي ألا تعفيه من وضوح موقفه الخاص، القومي المتلازم. وأحسب أن (عباد الشمس) استطاعت أن تحقق التوازن المطلوب من رواية تخط أحرفها على حد السيف، وإذا لمحنا في «الصبار»، أو «عباد الشمس» أمشاجا من التأثر بروايات فلسطينية أخرى، فإن هذا التأثر جاء في صالح الكاتبة، لأنه كان بمثابة تجنب بعض سلبيات تلك الروايات، أكثر مما هو إفادة من أساليبها أو حبكتها.

أسامة الكرمي العائد بالدهشة إلى نابلس، بعد اغتراب خمس سنوات، هو المحور الذي تتجمع من حوله شخصيات وأحداث «الصبار». وقد جندت عودة أسامة لهدف، وهو نسف العربات التي تحمل العمال العرب العاملين في المصانع الإسرائيلية للتأثير في إنتاجية هذه المصانع، والتأثير في تفرغ اليهودي للجندية، ولتأكيد موقف الشعب الفلسطيني المعادي للاحتلال. لكن ما اكتشفه أسامة بعد العودة هو التغير الاجتماعي ومن ثم المواقف الفكرية السياسية للجيل الجديد الذي ملك وعيه في ظل القهر الإسرائيلي. إن الاحتلال في ذاته قد أصاب النظام الاجتماعي الفلسطيني التقليدي بهزة عنيفة، وإن لم تكن مدركة بوضوح، وهجرة أسامة للعمل في البلاد العربية وغيرها، هي في ذاتها من علامات التغير، فهو سليل بيت الكرمي الفاره المترامي كقلعة في وسط نابلس، وهو الآن خالي الردهات، عاري الغرف، يقطنه أبو عادل الذي يعيش بكلى صناعية وينفق عليه ابنه من مال لا يعرف الرجل مصدره، لكنه لا يزال يعيش في حلم الماضي، يجلس على كرسيه، وتزوره وكالات الأنباء ومحطات التلفاز، يتشدق أمامهم بعبارات كبيرة، ويرهب أولاده بنواهيه المتعسفة، وهو لا يدري شيئا عن واقع ما آلت إليه الحياة في شوارع نابلس ومزارعها، بل لا يعرف كيف يفكر أبناؤه. أبو عادل بقية البرجوازية الفلسطينية التي تتشبث بموقعها غير متنبهة للزمن

الذي تغير ونبذها، والكاتبة تصورها مكروهة حتى من ورثتها الطبيعيين، لا لأنها ضد الفطرة، وإنما لأنها ضد الواقع المتغير، يصف عادل دار الكرمي بأنها «هرمة لا تنتج إلا المرض والجبن». ويضمر الابن الأصغر «باسل»، الذي جرب السجن مبكرا، الكراهية والتحدي لهذا لا أب ولكل صور الخنوع والعجز، أما نوار فتصف مؤتمرات أبيها الصحفية بأنه «يتسلى.. الصحافة لن تحل القضية، ولكن لا باس، هذا يجعله يحس بأنه يؤدي عملا، يتعاطى الكلام، مجرد كلام» كما تصف دارهم الكبيرة بأنها لا تجاري روح العصر، وأنها تحتاج لثلاث خادمات على الأقل «وليس في الدار من خادمة[34] سواي،» هذا تغير في البنية الأساسية للنظام الاجتماعي في الضفة، كان لابد من أن يحدث، ولكن الاحتلال وضغوط الآلة العسكرية وزرع المستعمرات الاستيطانية وما تبعه من الاستيلاء على الأراضي قد عجل بظهوره. وإذا كان أبناء الكرمى على معرفة واعية بهذا التحول، حتى لم يستنكف عادل من أن يعمل في المصانع الإسرائيلية مجرد عامل إلى جوار من كان يعمل في مزرعتهم، فإن الطبقة الكادحة كانت تعي هذا التغير ذاته، بل تعرف أسبابه ونتائجه. حين ذهب أسامة إلى مزرعة خاله، يعتقد أن عادل-ابن خاله-لابد من أن يكون هناك، يجد المزرعة خالية إلا من كلب عجوز، عرفه رغم هجرة السنوات الخمس، ورجل عجوز (أبو شحادة) لم يعرفه، ولم يعلن عن معرفته لشيء، ترددت عنده إجابة: (أنا داري» [35] إلا في موضوع واحد، حين سئل عن ابنه شحادة، لماذا لا يعمل معه في «البيارة»، قال انه مع العمال في إسرائيل، فهناك أحسن من مصاري كتير وشمة هوا، وما فيش تعال يا ابن الكلب-ولا روح يا ابن القواد.. . وشغل بالراحة لا حدا فوق رأسه، ولا حدا يكسر رقبته ويخليه يشتغل من الصبح لليل مثل الحمار». ويعجب أسامة الكرمي ليس بدوافع موقعه الطبقي، وهو غير واضح له بسبب تكوينه الثوري، وإنما بسبب بنائه الثقافي وطبيعته الرومانسية، يعجب كيف يردد الشيخ هذا الكلام وقد ربى كل شجرة في هذه البيارة مثل ما ربى ولده شحادة، ويسأل الأخير العجوز الذي يقف وسط أرض خراب هجرتها الخضرة: هذه الأرض لمن ؟

قال الشيخ بغضب: «لصاحبها يا أفندي، وأنت زعلان ليش ؟ أنا يا سيدي أجير، طول عمري كنت أجيرا، لا لي أرض ولا ما يحزنون، وابني كان

أجيرا ولم يزل. وما دامت الأرض مش أرضي ولا أرض شحادة يموت فيها ليش ؟ لما متنا من الجوع ما حدش سأل عنا، والساعة بقيتوا تسألوا عنا ليش» ؟، [36] ويفاجأ أسامة بهذا التحول، بل هذا الوعي، ويتأكد له أن عجوز المزرعة لم ينسه، وإنما أنكره، ومن ثم راح يردد مرتبكا: ماذا حدث ؟ أنا لا أفهم، وخرج من البيارة، ليس في وداعه سوى الكلب الهرم. «الحطة المهلهلة» على رأس أبو شحادة رمز مجسد لرجل وصفه أسامة نفسه بأنه هده الزمن والفقر والجهل، وقد يصل إلى «الطبقية المتحكمة»، كما وصل عادل وباسل وزهدي من قبل، ومن بعد.

وكما يتمثل تجمد البرجوازية وعزلتها وغرورها في موقع «أبو عادل» من أسرته أولا، ومن أسلوبه في مواجهة احتلال وطنه ثانيا، فكذلك تتمثل البرجوازية الجديدة الانتهازية في شخص أبي محمد-الذي افتتحت به الرواية-الذي وزع أولاده على أسواق العمل في الخليج، وراح يجني ثمار كدهم ليعيش في رفاهية، وليدخن السجائر الأجنبية، «رجل له كرش ضخم وأوداج منفوخة يمد يده بساعة ثمينة: أحضرت هذه من الكويت. أبنائي يعيشون هناك كالملوك. مال ووجاهة وسيارات آخر موديل، اللهم أدمها من نعمة.. . محمد يعمل في الكويت منذ الهجرة الأولى، وبعد الهجرة الثانية تبعه صالح»[37]. هذا أبو محمد، جيل النكبة والنكسة، الهجرتين، بعثر أولاده وراح يجمع الحصاد، وتفرغ لإنجاب المزيد، وهو غير راض عن ولده الأخير، خالد، الذي اعتقل وعذب من جنود الاحتلال، إن الأب ينظر إليه كمصدر للمتاعب لا غير. إنها انتهازية من نوع آخر، تلتقي مع انتهازية الكرمى الوجاهية، وهي محكوم عليها بالموت المتجسد في الكلى الصناعية، والعزلة وممارسة الكلام كبديل للعمل. إن عجز الكرمى المريض كان وراء انعتاق أولاده من سيطرته وإن ظن غير ذلك، أما أبو محمد فإنه يدور على أولاده في مواقعهم، لذلك عاشوا ملوكا بغير وطن، أن يشعر بغرابة ما يقول، يباهي بالوجاهة، وسنرى الوجه الآخر للفلسطيني النازح في العامل «زهدي» الذي عمل بأجر زهيد، وعاش دون المستوى الآدمي، ولم يستطع لضآلة دخله أن يحتفظ بزوجته معه، فأعادها إلى الأرض المحتلة، وبقي في الكوب وحيدا، ولهذا فإنه حين عاد لم يجد حرجا في أن يتحول إلى عامل في المصانع الإسرائيلية.

إن الفلاح الفلسطيني-مالك الأرض أو زارعها-هو المستهدف الأول من السلطة المحتلة، فالصراع في صميمه على الأرض، وطالما ظلت أقدام الفلاح راسخة فيها فإن مخططات تغيير الهوية لابد من أن تفشل، لهذا اتجهت الضراوة كلها إلى اقتلاع الفلاح من أرضه، ثم الاستيلاء على عيون الماء، واقتلاع الشجر وإتلاف المحاصيل بعد نضجها، وترحيل الفلاحين وإغرائهم بالتحول إلى العمل في المصانع، وتهديدهم بالسلاح، ثم الاستيلاء الصريح على الأرض تحت ذرائع الأمن، وإقامة المستوطنات. ولم يكن موقف الفلاح الأجير دائما مثل موقف أبي شحادة من بيت الكرمي، كان يعرف أنه مستعبد، وأنه لم يجد الإنصاف والعدالة من أبناء وطنه، ولكن كارثة الاحتلال لم تترك له الخيار، وهو لم يفكر في الانتقام من ظالمة بأيدي عدوه، لكنه قبل الحل المعروض حين لم يجد الحماية الحقيقية من سادته الأول، ولا يعني هذا أنه وجد حلا لمعاناته التاريخية، هذا فلاح يعبر عن محنته في ظل الاحتلال وغياب الضمان الاجتماعي. «الصحة كالأجر، كل يوم ليومه. والخوف كل الخوف ليس من اليهود، الخوف من المرض والعاهات والبطالة، سكان المدينة لا يعرفون معنى هذه الكلمة. «فلان هبط»، إن هذا الهبوط لا يمس الفرد وحده. فموت رب العائلة يعني الضياع لجميع أفرادها، وفي «عباد الشمس» سنواجه شخصية نادرة من أشد الشخصيات حياة وإنسانية، «خضرة» وهي بنت فلاح فقد الأرض ففقد الشرف، وباع ابنته لعجوز أساء عشرتها فانتقلت إلى الزواج من رجل مريض، تخونه لتنفق عليه، لأنها بحاجة إلى كلمة طيبة لا تسمعها إلا منه، ومع هذا فقد احتفظت خضرة بكل شراستها لمواجهة اليهود حين اعتقلت.

لقد كان الفلاح الفلسطيني، مالكا أو مزارعا، في هذه الحقبة من تطور قضيته شديد الوعي بأهمية الأرض، وقد انعكس وعي الكاتبة أيضا فأحسنت التعبير عنه، وفي أكثر من موقع يتجلى الارتباط بين المرأة والأرض.

ويكون حديث الأرض أول ما يواجه أسامه حين يلتقي بأمه، وقد حصلت له على تصريح بالعودة تحت مبدأ «لم الشمل»، استولى عليها أمل أن تزوجه من نوار ابنة خالة أبي عادل، حدثته عن الوظيفة، ثم أغرته بالعمل في مزرعة خاله. «المزرعة خالية وعادل مثل أخيه. والعمل في المزرعة ليس صعبا».

- كان والدك مزارعا طيلة عمره، وقد جعل من الأرض الصخرية جنة، نقب الحجارة وفتت الصخور ونخل التربة. ستتعب في البداية لكنك ستعتاد ذلك. ولن تكون مرؤوسا من قبل أحد، فعادل مثل أخيك، وبعد عمر طويل سترث نوار حصتها وتصبح شريكا في المزرعة» [38]، ولقد تكفلت «عباد الشمس» بتقرير مصير هذه المزرعة، وهو نتيجة لما روته «الصبار». فإذا كانت بيارة أبي الحافظ أحرقت لأن رجال المقاومة اختفوا بها، فإن بيارة الكرمي احترقت أشجارها بفعل الظمأ المفروض، فأدى إلى هجرة العمال، وأصبحت المزارع مهجورة، ولم تعد الأرض تبت غير الأعشاب البرية، ولا أحد يتهافت على قطافها كما كانت العادة دوما، لقد تغير كل شيء، المدينة، والريف أيضا، لكن الفلاح ظل يقاوم، بحيل الطبيعة وقوة الغريزة، التي تعرف كيف تتماوت حتى تضمن الحياة، وقد عبر عنها هذا الموال، الذي كان يغنيه فلاح على شبابته.

أوف، أوف
يا جبل حيي السهل والوادي
وحي الشجر بسفوحها بلادي
وان كان العدا حصدوا زرعنا
بزرع أنا في الأرض أولادي

لقد احتاج أسامة الكرمي فترة ليست بالقصيرة ليستوعب تجربة الداخل وصورة التغيرات الاجتماعية التي تمت في خمس سنوات تحت الاحتلال، وليكف عن تبادل الاتهام بالتقصير ما بين عرب الداخل وعرب الخارج من الفلسطينيين.

هناك بين «الصبار» و «عباد الشمس» فجوة زمنية محددة، مسكوت عنها، لكن آثارها ستظهر بقوة في توجيه الأحداث ومواقف الشخصيات. ويمكن أن نقرر أن أهم شخصيات وأفكار «عباد الشمس» موجودة في «الصبار» أو مغروسة في تربتها، ولكن «عباد الشمس» تبقى أكثر حياة وقوة، وأتقن صنعة على الرغم من بدايتها المضطربة، ومن اجترار بعض الأفكار، ولكن عامل الزمن آتى ثماره. ففي هذه الفترة حدثت حرب أكتوبر، وبعدها قام السادات بزيارة القدس، وجرى حديث الصلح علانية. هنا تراجعت صورة الريف، وحتى «نابلس» التي ستجري فيها أحداث «عباد

الشمس» لم يعد لها حضور حقيقي كبيئة، لأن التوجه الفكري والسياسي للشخصيات طغى على الصورة الاجتماعية لحياتهم. ومع أن أولاد الكرمي هم سلالة البرجوازية الفلسطينية فإنهم أقوى العناصر إدراكا للتغير، وأشدها تمسكا بالانتماء الماركسي، ومبرر هذا-عند الكاتبة-ما عانته هذه الأسرة تحت ضغط الاحتلال، وما تراه هذه الشخصيات من أن الحل الممكن في المستقبل هو وحدة الطبقة العاملة من العرب واليهود، وهذا الحل سبقت الإشارة إليه في «الصبار»، ولكن ثبت عند الأزمة أن العامل الإسرائيلي أعلى قدرا من العامل العربي، وكان ثمن هذا سجن زهدي، ذلك السجن الذي خرج منه رفيقا-كما تقول الكاتبة. لقد عنست «نوار» في انتظار حبيبها السجين، هذا هو الحصاد العقيم لآل الكرمي، وكل الآلات [39] في فلسطين القديمة، وقد عقدت أمل الامتداد على أخويها باسل وعادل، ولكنهما مشغولان بقضايا المستقبل العام: عادل صحفي أكثر وقته في القدس، يكتب عن العمال ويدافع عنهم ويدعو لملحق مشترك بالعربية والعبرية في صحيفته، يستعين فيه بصديقه اليهودي الشرقي «مخضرون»، وتقع زميلته في الصحيفة «رفيف» في حبه، لكنه بمنطلقاته الفكرية المذهبية لا يريدها امرأة خاضعة القلب لرجل، إنه يريدها متحررة تماما، لتكون جديرة بإنسانيتها. أما باسل الذي غادر السجن للمرة الثانية فلا يرى بأسا من اشتراك الفتيات في أعمال العنف رغم احتمال التعدي عليهن من قوة الاحتلال: «بعد شرف البلد والأرض لا قيمة لأي شرف»، وليس شرف الأرض في امتلاكها، بل في الحفاظ عليها وإعطائها لمن يقوم بتعميرها، وقد فكر عادل في تحويل المزرعة إلى مستوطنة، وحقق فكرته، وضمن الأرض لبعض الزراع، ولكن زحف المستوطنات لم يترك أملا لأحد. [40] إن الآمال الكبيرة كالآمال الصغيرة، ضربت كلها بلا رحمة. لقد تجسد مفهوم الأرض عند سعدية-أرملة زهدي-في امتلاك بيت صغير تغادر به الحارة، بيت له حديقة، تشاهد منه الطريق، وقد عملت بالخياطة، وعاونت مصانع الملابس الإسرائيلية، وادخرت بكل الجهد حتى اقتنت قطعة أرض في قرية على مشارف نابلس، ولكن أرض العناء هذه اقتحمت، وطردها الجند منها وهددت بالموت إن هي عادت، تماما كما اقتحمت مزرعة الكرمي، لا فرق بين كبير وصغير. إن الرواية تدعو-على لسان عادل مباشرة، وأخيه باسل

أيضا، صراحة ومن خلال كثير من الأعمال ضمنا-إلى أهمية التعايش والتقارب بين المثقفين اليساريين من العرب واليهود، وبخاصة اليهود الشرقيون الذين يحتلون الدرجة الثانية في سلم المواطنة الإسرائيلية، ومع هذا فإن كل حدث جزئي وضعت فيه التجربة على محك الاختبار كانت تؤدي إلى فشلها وتثبت أن هذا الأمر غير ممكن، غير أننا نلمح الإصرار عليه بدعوى أن الزمن لابد من أن ينضج هذه الثمرة المستنكرة في أعقاب الحرب.

ونلاحظ أنه رغم الإسراف الكمي والنوعي في المناقشات النظرية، والاجتهادات السياسية في «عباد الشمس» فإن الأرض والريف حظيا بنصيب وافر، وحاسم في إبراز طبائع أصحاب الأرض، وطبائع الطامعين فيها كذلك. إن شخصية خضرة-ابنة القرية التي حرمها التشرد في الهجرة الأولى الحصول على أسرة وبيت يضمنان لها الحياة العائلية السوية-تسبغ على هذه الرواية لونا إنسانيا وحسا واقعيا لا نكاد نجد لهما نظيرا عند سائر شخصياتها، ومع هذا فإنها بعض أوجه المأساة، أما المأساة الدائمة فهي الصراع على الأرض، والماء أهم أسلحته. هذا أبو صابر يعبر عن تعسف العدو في استخدام السلطة، حتى يمنع الناس من حفر الآبار في طولكرم وهي أرض محتلة، بحجة «أنكم إذا حفرتوا في طولكرم تسحبوا الميه من تحت إسرائيل.. حتى الميه في أرضك حلال للغريب وحرام عليك.. . ممنوع تشرب وترتوي وحلال لغيرك برك السباحة». أما الفصلان الأخيران، حيث حوصرت نابلس، وأحيط بالقرى من حولها وانتزعت أراضي الفلاحين، حتى القطع الصغيرة المعدة للبناء هذان الفصلان (ص 258-279) حاسمان في استخلاص المواقف الفكرية لجميع الأطراف ومؤثران في الحكم على أحلام التغير الاجتماعي، حتى مع الاستعانة بما أضفاه الاحتلال من أوضاع. لقد شاع أمل سعدية في اقتناء منزل خاص، في قرية، وهذا حكم أخلاقي من الكاتبة على عمل زوجها في المصانع الإسرائيلية، واستمرارها في التعاون مع مصانع أخرى، حتى وإن كان زهدي قد ضرب شلومو بالمفك وفتح رأسه، أو أن سعدية ضربت الجندي الإسرائيلي في آخر المطاف. فعند زهدي كانت الفورة وقتية، لم تمنعه من العودة إلى العمل، وعند أرملته كانت الثورة شخصية، وليست للهدف العام. أما محاولة

التقارب بين باسل (أبو العز) وخضرون الصحفي اليهودي (الشرقي) فقد واجهت طريقا مسدودا حين استحر القتل في أبناء القرى، وانتزعت أراضيهم بلا مقدمات لإقامة مستوطنات، ولم يعبأ باسل بقول خضرون. «سأهز إسرائيل بيدي هذه»، أما باسل فقال لخضرون حين رأى العصي والرصاص ينهمران على قومه: أنزلني عند المفرق، لن آتى معك.. . لن أحلم أكثر، سأعود إلى القرية والنا س».

8 الريف السوداني.... صور خاصة

تستحق الرواية السودانية اهتماما خاصا، ليس لعمق ارتباطها موضوعيا بالريف إلى درجة التوحد التاريخي، نشأة وامتدادا، وحسب، وإنما نجدها بالإضافة إلى ما سبق ترسم للريف السوداني صورة خاصة متميزة، لا تتخذه بيئة مكانية لطرح قضايا عامة، أو مناقشة أمور مسبقة يمكن أن تطرح من خلاله، كما يمكن أن تتداول على مستويات، أومن خلال بيئات أخرى، وهو ما يمكن أن يلاحظ بشكل عام على كثير من الروايات العربية، بخاصة تلك التي لم تهدف إلى رصد العادات والأعراف الريفية في بيئة وزمن محددين، أما الخصوصية والتميز في الرواية السودانية فإنه يعني أمرا آخر لا نكاد نجده في غيرها من مناطق النشاط الروائي في العالم العربي. ربما كان اتساع الرقعة السودانية، وتنوع الطبيعة ما بين الوادي والصحراء والغابة، واختلاف الأصول والأعراق أو امتزاجها ما بين العربية والزنجية، وما يمكن أن يضاف إلى هذا من مصادر القلق الحي المؤثر بالنسبة لمرحلة الاستقلال وما تبعها، من صراعات قومية وثقافية

ولغوية، وما يستند إليه بعض هذه الصراعات من جذور دينية أو عشائرية أو عنصرية، ربما كانت هذه العوامل مؤثرا إيجابيا في تأكيد الخصوصية والتميز، والذي يجعلنا لا نجزم بالاطمئنان إلى انفراد هذا الجانب أو هذه العوامل بالتأثير هو أننا نستطيع أن نجدها متحققة-بصور وملامح قد تختلف قليلا-في جهات أخرى من العالم العربي، ولكنها لم تقدم إلينا رواية ريفية (أو غير ريفية) لها هذا العبق الخاص، وهذه الجاذبية المثيرة المؤثرة. هذا فضلا عن أن أهم الروايات السودانية قد صدرت عن خبرة مباشرة بشمالي السودان، أو غربه، ولم تتجه إلى الجنوب إلا في حالات نادرة لكنها احتفظت-في كل الحالات-بنكهتها الخاصة ولونها المميز، الذي سنعرف، وهي نكهة تجاوزت أو قللت من طغيان الأيديولوجية الخاصة، أو الموقف السياسي للكاتب من هذا النوع، بحيث نستطيع أن نشير إلى الرواية السودانية وكأنها بناء واحد يحمل طابعه وتتماسك أركانه لأداء وظيفة واحدة، لأن اليد التي هندسته واحدة. والرواية السودانية الريفية-وهي التي نعنى بها الآن-لم تستلهم شخصيتها من التميز المكاني وحده، فباستطاعة أي مكان أن يكون متميزا إذا ما صدقت حاسة الأديب الفنان في البحث أو الغوص وراء عناصر تميزه، ولم يكن منساقا-قبل أن يبدأ-وراء الأفكار والأنماط السائدة، أو مزمعا البحث عن مكان-مجرد مكان-يحل فيه أفكاره المبيتة. وهذا في رأينا هو ما يميز الرواية السودانية الريفية، إنه ينبع أصلا من الكاتب، ويتنفس في الجوانب الفنية الخالصة، ولا يقتصر على الموضوع.

إن اسم «الطيب صالح»[1] ورواياته المتعاقبة هما الأكثر شهرة في السودان، وفي العالم، سبقه واستمراره يمنحانه هذا الحق، ولكنه لا ينفرد بإسباغ ملامح التميز والخصوصية التي يمكن أن يكون فيها رائدا كذلك، دون أن تكون روايات أخرى جيدة محصورة أو محاصرة في موقع الصدى لرواياته واسعة الشهرة، والتي أكدت «القاسم المشترك» كل بوسائلها الخاصة. إن طرافة الموضوع أو زاوية الرؤية للموضوع ستكون المقدمة أو الخطوة الأولى، ولكن اتساع مساحة الرؤية ستكون إحدى السمات التي لا تتخلف في كثير من هذه الروايات، وقد يتحقق هذا العنصر في «المكان»، وسنرى لهذا نموذجا موفقا في «أحزان النهر والغابة»، وبدرجة أقل في «الجنخانة»، كما قد يتحقق في «الزمان»، كما في «جزيرة العوض» التي واكبت حياة طويلة

من الطفولة المبكرة إلى الشيخوخة الطاعنة، بل إلى ما بعد الموت، وكما في «الخطوة الأولى» التي نظرت إلى «الزمان» نظرة فلسفية طريفة، وقد يعتمد انفساح الرؤية على النفاذ من المحلية المغرقة المحددة بالزمان والمكان إلى الإنسانية وحقائق الطبع ونداء الغرائز الإنسانية، دون انفصال بين المستويين، أو انفصام في الصياغة والقدرة الإيحائية للكلمات. ولعل روايات الطيب صالح هي الأكثر وضوحا كمثل على هذا، ومرة أخرى-دون أن تكون وحدها المعبرة عن هذه الخاصية. وهذا النفاذ إلى الإنسانية (أو العالمية) عبر المحلية أو الإغراق في الخصوصية قد ارتبط بسمة فنية أخرى أو لازمة لها، هي النفاذ من الواقعية إلى الرمزية، فالواقع والرمز-في الرواية السودانية الريفية فنيا-هما المقابل للمحلية والإنسانية موضوعيا، وبهذا كله استطاعت الرواية السودانية الريفية أن تتجاوز كونها «قضية اجتماعية». ومهما اتسمت بشجاعة الرأي وجرأة النقد فإن ما يتبقى منها بعد صدمة الاكتشاف أنها علامة تاريخية وموقف شجاع أكثر من كونها إنجازا فنيا قابلا للبقاء حيا. ولقد صنعت الرواية السودانية الريفية قناتها الفنية الخاصة، إنها طليقة السراح مثل النيل في تلك البلاد، يتحرك ويصنع مجراه بقوانين الطبيعة وحدها، لم تلجمه السدود، ولم تشرذمه أو تبدده القنوات الصناعية، وكذلك الرواية، كل التصنيفات صحيحة، بمقدار ما هي مجانبة للصواب. وفي هذه الروايات ستجد الرومانسية والواقعية التسجيلية (التي قد تصل إلى الوثائقية) والواقعية التحليلية، النقدية، والمتفائلة، وليس الرمز فيها نقيضا للواقع، وقد يتضخم الرمز فيفارق الاستخدام المألوف في الروايات ذات التفاصيل الواقعية، حين يتحدد مداه بالدلالة المجردة أو المعنى المستخلص، فيتشكل في الأساطير والخرافات، وفي أحلام نوم وتخيلات يقظة وأمنيات آمال محبطة تريد أن تنطلق، فيرقى بهذا من مستوى الخرافة الشعبية إلى النبوءة، بل قد يرتفع إلى رؤية كونية صوفية تلغي الحدود والقيود بين عالم الغيب وعالم الشهادة، أو بين عالم الوعي واللاوعي، وليس بغريب أن يتمخض هذا الوجد الصوفي عن مواقف مجابهة حادة، هي نقيض للتفويض الصوفي، واستثمار للفيض وحده، بما ينقلنا-دون أن نشعر بانكسار في الإيقاع، أو تمزق في تكوين الشخصية-إلى إيجابية الواقعية الاشتراكية وصلابة رواية الدعوة السياسية والموقف الحضاري المميز، مما قد يؤدي في النهاية إلى

نوع فريد من المواقف الوجودية. لهذا تعددت إشارات الباحثين إلى مذاهب الأدب المختلفة، وقد تنفست بتلقائية في تلك الروايات، وكان الأحق أن تتجه العناية إلى إبراز هذه الشخصية المميزة للرواية السودانية الريفية.

هناك مقدمات وبواكير للرواية السودانية، لم يعد يهتم بها أحد، بعد ظهور روايات الطيب صالح، وكأنما لم يكن قبله شيء، وهذا غير صحيح، لأنه غير ممكن، حتى على افتراض أن الجهد الروائي العربي العام هو «الأرضية» التي يبدأ منها الكاتب العربي في أي موقع كان. فالذي يقبله التصور أن روايات ما قبل الطيب صالح كانت تسير على النسق السائد خارج السودان، في ذلك الحين، وتتعلق به تعلق تقليد يقعد بها عن حد الأصالة وشرط الإبداع [2]. ثم كانت «عرس الزين» الرواية الأولى التي لم تلفت الأنظار حين صدروها (عام 1962)، ثم كانت «موسم الهجرة إلى الشمال» في أول نشر لها (عام 1966) التي نبهت إليه بقوة، واعتبرها نقص المعلومات في الرواية الأولى، ورتب على هذا استنتاجات خاطئة أو معكوسة في الربط بينها وبين عرس الزين [3]، ثم كانت «بندر شاه» نهاية الثلاثية الريفية المتميزة، وكأنها الجذر والساق في الرواية السودانية، وقد صدرت (عام 1971) وكأنها استمرار للروايتين السابقتين، من خلال وحدة المكان، والإشارة إلى عدد من الشخصيات، وأثر الزمان والتطور الاجتماعي فيها، هذا مع استقلال التكوين الفني، ومع اعتبارها جزءا مرتبطا بالرواية التالية «مريود» وليس هدفنا أن نقدم دراسة فنية عن هذه الروايات مفردة أو مجتمعة، فقد حظيت بما هي أهل له من العناية[4]، حتى لقد يصعب اكتشاف مساحة خالية دون منهج جديد في النقد، وهو ما لا تحتمله دراسة عن الريف في الرواية، وقد تكون الإطلالة الريفية في ذاتها جديدة حتى وإن لم تغب عن خاطر الطيب صالح نفسه الذي كشف عن واحد من العناصر المشتركة المهمة في الروايات الثلاث: لو نظر المرء إلى هذه الروايات الثلاث على أنها وحدة واحدة: عرس الزين، وموسم الهجرة، وبندرشاه، لتبين له أن القرية هي الشيء الثابت في تجربتي، وعلى هذه القرية تدخل مؤثرات [5]. إن القرية هي بؤرة الصورة والملمح الثابت فيها، وثبات الملامح لا يعني تكرارها، أو أنها طبق الأصل، تماما كأفراد الأسرة الواحدة ذات الشخصية المميزة، الثبات لا يعني التكرار، ثم.. . هناك المؤثرات، العنصر الإضافي أو الدخيل،

والمؤثر يعني العلاقة، وفي هذا إقرار بتشابك الظاهرات، وأنه لا شيء يوجد في عزلة، ودائما ستكون القرية السودانية في حالة تفاعل بين الثابت والمثير الوافد، قد يكون قادما من الشمال، أو عائدا من رحلة إلى الشمال (موسم الهجرة) أو عائما على طوف جاء مع أمواج النيل القادمة من الجنوب (بندر شاه)، وقد يكون المؤثر داخليا، لكنه يؤتي ثماره من خلال الحركة أيضا، وهي حركة متعادلة ينتصر فيها الأصيل الثابت (عرس الزين) حيث يتحرك الشيخ الحنين في محور الشوق الديني والبصيرة الكاشفة برياضة الروح، ويتحرك سيف الدين (وفي الاسم نوع من السخرية) في محور شوق اللذة وعطش الجسد، ثم ينتهي الأمر إلى نوع من التلاقي-وليس التوحد- في عرس الزين بتلك الليلة النادرة من ليالي القرية. ونستكمل الصورة الخاصة بروايات أخرى عزفت بنجاح على أوتار الطيب صالح، لكنها قدمت لحنها الخاص، فأكملت الصورة المميزة للريف السوداني.

وتثير«عرس الزين» قضايا موضوعية وفنية هامة، أولها يتعلق بشخصية الزين وأبعادها النفسية والعقلية. إن الأسطر الأولى من الرواية تذكر أن الضحكة أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين [6]، والوصف الحسي يعطي ملامح شخصية غير سوية عضويا، رقبته الطويلة ترشحه للقب الزرافة، وذراعاه الطويلتان تذكران بالقرد، وساقاه كساقي الكركي، أما الوجه النحيل المستطيل والصدر المجوف، إلى آخر تلك التحديدات العضوية[7]، فإنها تقود القارئ إلى الاعتقاد بان الزين فتى أبله، ويرشح هذا سلوكه الطليق مع النساء والفتيات الذي لا يغتفر لأقرانه، ويغتفر له بإضمار حسن النية أو براءة القصد. والقرية العربية في أي مكان من الوطن العربي (وفي قطاعات كبيرة من المدن أيضا) تعتبر هذا الصنف من أهل الولاية والكرامة، استنادا إلى البراءة أو الطفولة الدائمة، والابتلاء القدري وارتباطه في الموروث الديني بالاصطفاء، ولكن الطيب صالح لم يرد من الزين أن يكون نموذجا للأبله المجرد من الوعي، وليس أيضا صورة عربية أو سودانية من أبله دوستويفسكي، إنه نموذج البراءة الواعية بالآخرين، حتى وإن لم تكن على وعي كامل بذاتها[8]. والزين ينطوي على إمكانات خفية تظهر في مواقف، وتتنبه كاستجابة لإشارات معينة، فهو مع الشيخ الحنين، وحين تقع عليه عينا نعمة-جميلة القرية وابنة عمه-يرتفع إلى المستوى

الآخر، تتحد البراءة والوعي والسلوك، وقد رشحه هذا للزواج من نعمة، فكأنما اقترن بهذا المستوى العملي، حتى وإن فسر الأمر من جانب نعمة بأنه نوع من التحدي، حين سعت بإرادتها إلى الزواج من الزين، وبأنه نوع من التضحية الضخمة تعرف أنها ستؤديها في يوم من الأيام [9]، وكأنها قدر أو نذر. وإذا كان عامة أهل القرية يسمعون تسمية الحنين له «المبروك»، ويرون براءته فيرون فيه نبي الله الخضر، أو ملك من السماء «أنزله الله في هيكل آدمي زري، ليذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجوف والسمت المضحك [10]». وكان لهذه التصورات الشعبية ما يؤيدها من مزاعم الولادة المناقضة للمألوف، فأم الزين ومن حضر ولادتها له من النساء يقررن أنه أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا، في حين يبكي الأطفال، إذا كان هذا الجو المشحون بالغرابة ينطلق من الإحساس الشعبي فإن المستوى السلوكي كان يجمع الغرابة، التي يمكن أن تكون براءة، وأن تكون شراسة أيضا، حين أوشك أن يقضي على حياة سيف الدين لولا تدخل الحنين في اللحظة الفاصلة. وهذا ما يتقبله التشخيص العام لسيكولوجية الأبله، أو «الهبيل الغشيم»-كما تجرأ بعض الألسنة ووصفته، ولكن «نعمه» ظلت ترى ما تحت السطح، ترى الإمكانات المذخورة، وقد تجلى جانب من هذه الإمكانات في ختام الرواية حين ذهب ليلة عرسه لزيارة قبر الحين، والبكاء عنده، إذ كان بشيره إلى هذا الزواج، وسنده في حياته، ورمزا لانطلاقته الروحية، ولهذا فإننا نتقبل تلك الإشارة العابرة في «بندر شاه»- التي تجري أحداثها بعد «عرس الزين» بعدد غير قليل من السنين، يجاوز العشرين-فنعرف أن «الزين» أصبح من الأعيان، وأن زحف الزمن غير كثيرا من طبائع تلك الشرذمة الجامحة من شباب القرية. «فقد أصبح محجوب كالنمر الهرم، وما دام عبد الكريم ود أحمد بقي متصوف، والزين أصبح من الأعيان، وسيف الدين على وشك يعمل نائب في البرلمان، إيه الغريب سعيد البوم يكون اسمه سعيد عشا البايتات». [11]

وإذا، فإن محاولة الربط والتفسير التي أشار إليها الطيب صالح-وأثبتناها سابقا-ليست مقحمة على الشخصية أو على القرية كرمز، وسنجد من قراءات النقاد في هذه الرواية ما يدعم تفسير صاحبها، من البحث عن عناق المحلية والإنسانية في شخصية الزين، وفي مجتمع القرية على السواء،

فهو كشخص شديد الفرح بالحياة وهو فرح دائم لا يتراجع إلا ريثما تمر سحابة ألم عابرة، كما أن الزين يملك القدرة على أن يعدي غيره بهذا الفرح [12]، ويتمتع الزين بقدرة أخرى عجيبة، هي الانكباب على العمل والتركيز على شيء واحد، لا تنافسها إلا قدرتها على الانتقال عن هذا العمل ونسيانه والتخلص من آثاره الحسنة أو السيئة، وهنا تقترب شخصية الزين من أن تكون ذات مواقف وجودية، تواجه فيها أحداثا تتطلب المجابهة والعمل وتتمتع به في ذاته إلى أقصى مدى، ولم يكن الربط بين الزين وزوروبا اليوناني ربطا متمحلا، فهو بشيء من المجاز والإقرار ببعض الاختلافات الجذرية- زوروبا السوداني [13]، فكأن الزين يمثل الحلم الإنساني بعالم البراءة والحب، ويؤكد من جديد أن هذا الحب وحده، الذي يعطى بلا تحفظ أو انتظار جزاء، هو وحده القادر على أن يجمع القلوب المتنافرة، ويحقق التناغم بين المسالك المتباعدة. في عرسه اجتمع أهل الذكر وأهل الغناء، وأهل الشراب، وحتى الخلعاء المنبوذين على حافة الصحراء، وقد حاولت القرية حرق خيامهم والقضاء عليهم بأكثر من طريقة، أخذوا مكانهم في ليلة عرس الزين ولم يعترضهم أحد. فهنا تنفذ الشخصية إلى مداها الإنساني، وتجاوز المحلية المحدودة. ومثل هذا يقال عن القرية أيضا التي لم يحدد اسمها في هذه الرواية [14]، فإذا كانت المحلية تترسخ بوصف المشاهد الطبيعية المميزة، وبرصد الأحداث التي تتميز بها بيئة عن بيئة، وبالعرض الواضح لتفسير أهل البلد لهذه الأحداث [15]، فإن العالمية والإنسانية تأتي من جهتين. جمال هذا الوصف لغة وتركيبا، ذلك الجمال الخاص الذي لا يستمد طرافته من تصنيع اللغة أو تنسيق المناظر وزخرفتها، فيظل متكافئا مؤثرا كعلاقة اللون بالمشاهد أو المنظر، كما يأتي من براعة التناسب في العلاقة بين المجتمع الصغير (في القرية) والمجتمع الكبير (في السودان) والمجتمع الأكبر (الإنسانية)، دون إخلال بالنسب، أو حرص زائف على شمول التمثيل، أو التعسف بالقفز بين هذه المستويات الثلاثة وكان الكاتب يقدم رواية هي «وسيلة إيضاح» يوشك أن يقول فيها: انتبه، إن ما تقرأه يتعلق بقرية، هي صورة مصغرة للسودان، وأيضا، «خذ بالك» أن الطباع الإنسانية-في أي مجتمع تقريبا-لن تخرج عن هذه الاحتمالات ! ! من حق الكاتب أن يشرح مراده من عمل فني، دون أن يكون تفسيره القول الفصل فيما كتب، بدرجة

تعطل تفسيرات أخرى. الطيب صالح يقول عن هذه الرواية: «القصة كلها قائمة في الواقع على أساس أن الحياة نوع من المهرجان، وهي قائمة على أساس إيجابي كامل مع أن الشخصية الأساسية تبدو وكأن إيجابياتها محدودة ثم تتفجر [16]) إن الإشارة إلى «الشخصية» يعمق أو يحدد الرابطة المحلية، ولكن الإشارة إلى «أن الحياة نوع من المهرجان» يتجاوز الحياة في القرية، إلى رؤية في الوجود الإنساني، في الحياة البشرية وهو مهرجان روحي مادي في وقت واحد، والصور فيه حقيقة وحلم في نفس الوقت، والتأثير فيه بعلاقات الواقع، كما بطموح الخيال أيضا، أما مستوى التمثيل السوداني العام، فيكشف عنه تنظير آخر يرى أن القرية هي السودان بقبائله المتنافرة الراحلة والمقيمة، «بحلبة» وزنجة وعربة المختلفين، بطبقاته المصطرعة المتقاتلة، وبثقافاته الوافدة والموروثة صوفية كانت أو علمانية.. . ولا يلزم أن يمثل الكاتب لكل المؤسسات والطبقات والفئات، ولكن يكفيه أنه يشير ويومئ ويترك للقارئ أن يفهم، وحينما توشك أن تعصف الأهواء بهذا البلد وينقذها نداء من تراثها القديم، وصوت يعبق بروح الصوفية، وسبيل إنقاذها واضح وبين عند الطيب، وهو المصالحة بين كل الأطراف [17]. وهذه المصالحة لا سبيل إليها إلا بالنظر إلى الحياة على أنها مهرجان للحب، ولن تكون إلا بالبذل دون المطالبة، وتجاوز الأنا إلى تقديم سعادة الآخرين.

لم تعتبر «عرس الزين» إنجازا فنيا، على الرغم من طرافة النموذج، وعلى الرغم من استخدام شيء من «حسن التخطيط» أو التدبير في تقديم الشخصية، «وتقطيع» المادة الروائية. البداية السينمائية واضحة، فخبر عرس الزين تتناقله ألسنة متعددة في مواقع مختلفة، في وقت واحد، وقد أصبح هذا من وسائل الدراما التلفازية بصفة خاصة[18]، ثم هناك استخدام أسلوب الارتجاع الفني (flash-back) وهو من الوسائل السينمائية أيضا، وقد استخدمه الكاتب أكثر من مرة في قطع السياق، على أن الرواية كلها يمكن أن ينظر إليها على أنها-في إطارها العام-مساحة من استرجاع الماضي، ولكن دون حتمية في ترتيب السياق، إذ بدأت بانتشار خبر عرس الزين واستغرابه والتشكيك فيه، وانتهت بتمام هذا العرس في حفل مصالحة كبير، وبين هذا وذاك تم تقديم الشخصية وصفا وتقريرا، ومن خلال علاقات وأعمال تولى بعضها كسر تيار الزمن المسترجع، فكأنها نوع آخر

من الاسترجاع المرحلي أو المحدد في داخل الاسترجاع الكبير، أو الإطار الشامل للرواية: فبعد قصة ميلاده الغريب، ونشأته، وعلاقته بالجمال وأثر الإشادة به في رواج الزواج بجميلات القرية، تأتي علاقته بالحنين الصوفي «لتعادل» هذا التسيب العاطفي وتضعه في إطاره، وتظهر «نعمة» لتكون تعليلا، بعد انتظار وتشويق، لغرابة خبر الزواج، وهنا وقد أطفئ قدر من التطلع تحدث حادثة عابرة يصاب فيها الزين، ويعود ليحكي عن بعض ما جرى في مستشفى مروى، وفي يوم عودته (وهذا حدث آني) يهجم على سيف الدين ويوشك أن يقتله [19]. على أن هذا الحادث العارض كان مفتاحا لنقلة جديدة مضادة في سلوك سيف الدين، وقد عاين الموت، وكأنه ولد من جديد[20]. وهذا المصطلح السيكولوجي ليس غريبا على روايات الطيب صالح، فحلم «الولادة الجديدة» يداعبه فيها، وسنجد دائما، في كل رواية، شخصا مثل سيف الدين يعيش حياته مترعة بكل ما يشتهي من لذائذ مادية ومعنوية كالجنس والطعام والخمر والقوة، ولكنه لا يطمئن لشيء من هذا، يظل «القلق الاجتماعي» والضمير النائم يتململ في أعماقه، حتى ينقلب على ماضيه، أو ينقلب هذا الماضي، ويتحقق له لون من الولادة الجديدة، التي قد تأخذ الموقع المضاد لسابق التجربة المعاشة، وقد تنتهي إلى صيغة معدلة، حتى بعد هذا الميلاد، كما حدث لسيف الدين في «بندر شاه» [21]. وبتفشي خبر عرس الزين تظهر شخصيات على مسرح القرية مثل ناظر المدرسة، وإمام المسجد، وغيرهما، نرى من خلالهم صراع القديم والجديد، وبشائر الفكر المستقبلي، ومساحة التفاعل الممكنة في المجالس المشتركة التي تتعانق في عرس الزين.

لقد استقبلت «موسم الهجرة إلى الشمال» (عام 1966) كعمل لا يضاهى، وتعلقت بها آمال البحث عن صيغة روائية عربية، متحررة من الشكل المأثور عن الرواية الأوروبية، ودعوات التجديد هناك، حتى لقد حجبت الفرحة بها ما سبقها واعتبرت الأولى لصاحبها، الذي لم يخرج في مصادره عن الإعجاب بالرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر، واعترف بالأثر الفرويدي الواضح حين ربط بين الجنس والموت، لكن هذا لم يكن حائلا دون الأصالة، كما أنه لم يكن تعديلا كافيا لموجة الفرح بظهورها. إن القرية-في هذه الرواية-هي نفسها قرية عرس الزين التي لم تحمل اسما، وستستردہ في

«بندر شاه» حين نجد فيها نفس الشخصيات، إنها «ود حامد» بذاتها، ولكن الشريحة في «موسم الهجرة» ليست في اتساعها في «عرس الزين» التي استوعبت عددا من الشخصيات، متجاوزة ضرورات المعرفة بالزين نفسه، متحررة من حدود نظرته إليها أو الحكم عليها، هي موجودة لذاتها، لأنها عناصر التكوين الاجتماعي في القرية، كذلك تواجد شخصيات على قدر من التوازي أو التساند أكثر اتقانا في «بندر شاه»، ولكن الأمر لم يكن كذلك في «موسم الهجرة» لدرجة أن الكاتب اعتبر نفسه قد أخفق في إلجام شخصية مصطفى سعيد بإيجاد شخصيات أخرى تضعه في شبكة من العلاقات الكابحة [22]، ومع هذا فإن شخصية مصطفى سعيد الطاغيلا لم تحول الرواية إلى «رواية شخصية»[23]. فهناك مشاركة من عدة شخصيات، وإن تكن تولت الكشف عن جوانب-أحيانا متناقضة-من شخصيته، على مراحل من حياته، فإنها لم تكن محايدة، كانت تعبر عن عالمها الخاص، بما يدعم وجودها المميز، مثل الراوي، ومحجوب، وشخصيات أقل ظهورا لكنها ليست أقل أهمية. على أن مصطفى سعيد-ومثله الراوي أيضا-دفع بالرواية إلى أن تنتمي إلى أسرة روائية عريقة، ترجع جذورها إلى نحو قرن من الزمان، وهي تلك الروايات التي تعرض لموضوع الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، أو-على وجه التحديد-الفتى العربي حين يعيش تجربة المجتمع الأوروبي، ثم يعود إلى بلاده، وأشهر أمثلة هذا النوع «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس [24]، وهي القرية، ثم يضاف عنصر دخيل أو مؤثر، وهنا لا بد من أن نرصد هذا العنصر، كما نرصد العلاقة بين الزين ومصطفى سعيد، وهي علاقة ضدية، الزين معطاء بلا مطالب، ومصطفى سعيد يتلهف على الأخذ، ولا يعطي حتى الكلمة الطيبة، أما مصدر التفوق في تجربة «موسم الهجرة» على ما سبقها إلى موضوع الصدمة الحضارية في رأينا، وإلى جانب عناصر فنية أخرى في صناعة الرواية ترجع إلى لغتها الشعرية، وتركيبها المشوق، وتجنبها استجداء الأسى الرومانسي والجفاف الواقعي معا، فهو أنها لم تصور «صدمة» بل «صراعا». إن أبطال الروايات الثلاث كانوا تلاميذ على الحضارة الأوروبية، تعلموا درسا هناك، أرادوا تطبيقه في وطنهم، فاكتشفوا أن أرضهم لا تستجيب له بالطريقة التي يريدون. كان «محسن»-العصفور

الشرقي-مجرد كرة حائرة يتداولها أندريه وإيفان، وكان إسماعيل قابعا في بنسيون بعيدا عن ميدان السيدة زينب، وكأنه يرفض ماضيه، ولا يبعد بطل الحي اللاتيني، المعذب بماضيه الديني الذي خذله هناك، عن هذين الموقعين، وفي هذا كله يختلف مصطفى سعيد، أنه يعطي ويأخذ، ينتقي، وفي ضميره أثقال ماضي أمته، وليس ماضيه الشخصي، ويعرف أنها ضحية، ولهذا كان يقتطف أطايب الغرب على كل المستويات. الفكرية وحتى الجنسية، بروح الانتقام. وكذلك ينفرد ويتفوق مصطفى سعيد على سابقيه بأنه ابن الريف، منه انطلق يشق مراحل الهجرة إلى العصر الحديث، وإليه عاد بعد الخذلان، يضع في خدمته القدر الضروري من معارف نظرية متراميه، وجدير بالملاحظة أن مصطفى سعيد كان منقطعا في قرية ميلاده، كان يتيما، لأم من الجنوب، رحل دون ذكريات أو روابط حنين أو علاقة ما، إلى الخرطوم ثم هاجر إلى القاهرة ثم إلى لندن، وكأنما كانت العاصمتان العربيتان مجرد «محطتين» لغاية يتوق إليها، ويهفو إلى لقائها، إنه جنوب يشتاق إلى شمال-كما عبر-ولكنه كان واهما، فهذا الشمال لم يتقبله، وهو أيضا يملك رفضه الداخلي، وتجسد الرفض المتبادل في أنه لم يتزوج. كانت علاقات حب نشأ على خداع مبيت من جانب، وتظاهر بالانخداع من جانب آخر، وفي كل مرة تموت الأنثى-عكس ما يجرى في خلية النحل-فلما تزوج هناك لم يعقب، وإنما تحول القتل المعنوي إلى مادي، وماتت الأنثى أيضا، وتكمل الملاحظة بأنه حين عاد إلى وطنه لم يستقر في قريته، بل اختار قرية ما، مع هذا تقبلته بغير تحفظ يذكر، وأعطته عوامل الاستقرار، وتزوج وأنجب، فالخصب في تربة الوطن ممكن، وحين «قتل» الذكر-كما في خلية النحل-فإنه كان قد قام بدوره الطبيعي.

العنصر الدخيل على تجربة القرية-في موسم الهجرة-أن مصطفى سعيد قدم إلى القرية من خارجها، جاءها كمستعمر يحمل ثقافة أجنبية وضعت على محك الحياة العملية المتجددة في القرية-السودان، فلم تضف إليها غير تنظيم أو تطوير ما هو موجود أصلا. وهنا نكشف عن علاقة ممكنة تضع الرواية في نسق مختلف، ولم يشر إليها النقاد في غوصهم الطويل تحت سطح «موسم الهجرة»، وهي العلاقة بين مصطفى والراوية، ونكاد نجزم بان هذا الراوية لم يوجد على أرض الواقع [25] مستقلا عن شخص

مصطفى، إنه الحلم أو الأمنية أو محاكمة الضمير، ينطلق من داخل مصطفى القلق الذي تتنازعه أمنيتان متعاكستان: أن تطوى قصة حياته-قبل القرية- في جوف النسيان فلا يذكرها أحد، لعله يحظى بختام هادئ مستقر يحقق له السلام الروحي والاجتماعي الذي افتقده في تجربته الأوروبية، وما سبقها أيضا، وأن يعرف الناس أي رجل كان هذا الفلاح المتواضع المتواري في قرية نائية، وماذا ألف من كتب، وقاد من حملات على الاستعمار، وخاض من مغامرات العشق والهوى. لقد كان في أوروبا نموذجا للفحولة العقلية والجنسية أيضا، ولا يحب لهذه الصفحة المتدفقة بالإثارات المتناقضة أن تذهب هباء. من هذه الرغبة السيكولوجية المتناقضة انطلق الراوية من ضميره، لقد استسلم للصمت ورضى بتنكير ماضيه والتنكر له أكثر من خمس سنوات، وهذه مدة طويلة بالنسبة إليه، فقد كانت حياته سلسلة من الوثبات، ولابد من أنه تململ من موقعه الذي يعطيه منزلة مهمة في لجنة المشروع الزراعي، ولكنه مرؤوس لفلاح بسيط، «ولم يكن ثمة أدنى شك في أن الرجل من عجينة أخرى، وأنه أحقهم برئاسة اللجنة، لكن ربما لأنه ليس من أهل البلد لم ينتخبوه»[26]. من هنا كان سعيه «لإيجاد»، شخص يوازيه مكانة، من جانب، ويحقق فيه كل ما يعتقده، من جانب آخر، فكان هذا الراوية محققا لكل ما يتزاحم في صدر مصطفى سعيد من آمال تجاه الماضي والحاضر والمستقبل. لقد وضع الكاتب-قصدا أو بإحساس داخلي باندماج الشخصيتين، وتكاملهما في شخصية واحدة، هي مصطفى كما كان، ومصطفى كما كان يتمنى في نهاية رحلته، وتحرره من أسر تجربته الأوروبية، ومن ثم قدرته على نقدها-وضع الكاتب مؤشرات تقود خطأ القارئ إلى اكتشاف العلاقة بين السلبي والإيجابي للصورة. وهذه المؤشرات محشودة في الفصل الأول بصفة خاصة، في بعضها توافق صريح، وفي بعض آخر تناقض صريح، وفي بعض ثالث توافق ينطوي على تناقض، والصورة المعاكسة هي محصلة هذه المؤشرات جميعا. يتحدث الراوية في أول سطر من الرواية موجها خطابه إلى مجهول، وكأنه الحكاء الشعبي أو شاعر الربابة: «عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا. تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى». لو تصورنا أن قائل هذه العبارة-المدخل-هو

مصطفى سعيد، وليس راوية الحكاية، لصح كل حرف فيها، حتى التحديد بالسنوات السبع، فإنها عدد سنوات السجن، وهو-وإن أقام في أوروبا أضعاف هذا الرقم، فإن هذه السنوات كانت الحصاد المر لمرحلته، وهي التي أعادته إلى القرية، ويصدق عليها أنها هي التي كشفت له ما غاب عنه، وقيمة ما تعلمه، وتلك هي القصة التي سيرويها. بعد هذا المدخل تتسلط فكرة نفي تهمة التنصل من القرية، وتعمد فقدان ذاكرة الارتباط بالوطن، ومن حقنا أن نتأمل إلحاح الراوية على تأكيد الانتماء، ولم يسأله أحد في ذلك، ولا كان موضعا لشك، ولم يحققه-فيما بعد-بشكل حرفي (كما فعل مصطفى وإن لم تكن قريته). فهذا الراوية عمل في الخرطوم، ولم يكن يعود إلى القرية إلا إذا دعي لسبب طارئ، أو في مناسبة سنعرفها، وهو في هذا المدخل «يتطوع» بالتعبير عن كل ما تنكر له مصطفى تجاه وطنه حين كان مغتربا، ففي الوطن «أحس بالاستقرار.. . أنني مهم، وأنني مستمر، ومتكامل. لا، لست أنا الحجر يلقى في الماء، لكنني البذرة تبذر في الحقل [27]» و «أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف» [28]، و هذه «المرافعة» تطوعية غير مطلوبة أو غير ملحة، لأن «المثير» لا يستدعيها استدعاء حرا، إنها أمر مدبر، مثل ما نطلب مصدرا مضيئا لنتمكن من مشاهدة «طلعتنا» على صفحة مرآة. [29] وتتأكد العلاقة بين الوجه والمرآة، وبين الواقع ونقد الواقع بالأمنية، حين يلتقي مصطفى والراوية، مصطفى هو الذي سعى، بدافعيه المتناقضين. أن يحتاط حتى لا يكتشف ماضيه، وأن يكشف عن ماضيه (ولو مستقبلا) بطريقة مأمونة ترضى رأيه في تجربته الخاصة: «أحب أن أتعرف إليك، وقت الظهيرة ليس وقت زيارة، اعذرني»[30]، وقت الظهيرة ليس وقت زيارة، لكنه الوقت الذي تختفي فيه الظلال تماما، وتتوحد الصور تحت مصدر ضوئي لاهب متوهج لا يخفي شيئا، «أحب أن أتعرف إليك» هي النداء المعبر عن الضيق والكبت الذين ينوان بحمل السر. فالعبارة تعني: جئت لكي تعرفني، أحب أن تعرفني ! ! !، وبعد هذه المقدمة بدأت رحلة التعرف، ليلة الشرب في بيت محجوب، وقد أنشد مصطفى شعرا حزينا عن وجوه ميتة لنساء أضعن العمر في انتظار محاربين لن يعودوا، وعن الألم العظيم، والضوء الضئيل، وهنا، في الليل وتحت تأثير الشراب، يحدث عكس ما

جرى تحت وهج الظهيرة، لم تتوحد الشخصيتان وإنما غامتا معا في الظلال. «كأننا نحن الرجال المجتمعين في تلك الغرفة لم نكن حقيقة، إنما وهم من الأوهام»[31]. وهذا وجه آخر، مترسب في «لا شعور مصطفى» يعبر عنه الراوية-وهو بدوره ينتمي إلى هذا اللاشعور نفسه، فكأنما يعيش مصطفى سعيد حالة من الانقسام بين أن يقطع صلته بماضيه وأن يعلن هذا الماضي كما يتصوره هو ويعيش في قلبه، وحالة أخرى من الانقسام بين أن يبقى الأمر على ما هو عليه، ويفرض واقعة كما يشاهد،-وأن يكون كل ما جرى «وهما من الأوهام». إن الراوية هو الصورة المناقضة الموافقة كما أشرنا، ذهب إلى لندن ليدرس الشعر، قال له مصطفى: «نحن هنا لا حاجة لنا بالشعر»، ثم يعدد الفنون التي تحتاجها البيئة، ولا يضع بينها الاقتصاد السياسي الذي تخصص فيه، وللراوية جد وأب لا يزالان يعيشان في القرية، وصلته بجده أقوى من صلته بأبيه، ومصطفى مقطوع الصلة بأي جذور قديمة، لم يقدم عن ماضيه غير «وثيقة ميلاده»، ثم نتأمل المكان الذي صممه مصطفى ليخفي، ويحمي معا تجربته الأوروبية، فنجده غرفة على الطراز الغربي، «سقفها لم يكن مسطحا كالعادة، ولكنه كان مثلثا كظهر الثور»، وهذا التشبيه سنجد ما يوافقه ويناقضه، بعد خمس عشرة صفحة، فبعد أن وصل مصطفى على السفينة إلى ساحل دوفر ركب القطار إلى لندن، ولفتته القرى السكسونية القائمة على حوافي التلال «سقوف البيوت حمراء محدودبة كظهور البقر»[32]، العبارة الأولى في مستوى إدراك الراوية، والأخرى في مستوى إدراك-مصطفى يختار الراوية عبارة «مثلث»، «وظهر ثور». الحدة والذكورة، أو الفحولة يقابلها-الوجه الأوروبي المضاد لحدة مصطفى وفحولته-«محدودب» و «ظهور البقر:< الذلة، والأنوثة (وصيغة الجمع إشارة إلى تجاربه المتعددة-القادمة-مع النساء، وأن رأيه هذا في المجتمع وليس في فرد معين)، ويتأكد التوحد والتضاد، أو التوحد من خلال التضاد في أمر محدد حمله الفصل الأول وأكملته أطوار الرواية بعد ذلك. فقد قدم الراوية إلى القرية مع إقبال الفيضان. «وانظر إلى النهر بدأ ماؤه يريد بالطمي»[33]، وسيرحل الفيضان حاملا جثة مصطفى سعيد أو سره الخفي[34]، فنحن نرجح أنه لم ينتحر عضويا، وإنما انتهى معنويا بوجود هذا الوجه العائد من أوروبا ليحتل موقعا صحيحا ألغى به موقعه المستأنف

على غير أساس.

يمكن أن نشير إلى بعض الرموز الجزئية وتوجيهها لفكرة التوحد والتناقض، كالوصية، والتعلق بحسنه بنت محمود، ومحاولة الراوية الانتحار في النيل أيضا، والنظر إلى كل ما جرى على أنه نوع من الكابوس، وأنه لم يختر طول حياته ولم يقرر شيئا، وأنه الآن يقرر-لأول مرة-أنه يختار الحياة(35). وفي هذا كله يناقض مصطفى سعيد الذي أحس دائما أنه مختلف، وأنه حر لا يرتبط بذكرى أو أسلاف أو اعتراف بجميل، ولكنه-الآن-يتنصل من كل هذا ويختار الحياة في ولديه، وما غرسه في أرض القرية من شجر وذكريات. وربما كان من الواجب أن نتوقف عند عناصر الإبداع في وسائل العرض الفني في هذه الرواية، ونتأمل بمتعة عظيمة ذكاء المراوحة بين وسائل تقديم المعلومات عن الشخصيات الحاكية والمحكي عنها في وحدة متآلفة، وإيقاع متواتر، رغم اختلاف الوسائل. فالراوية يتولى الافتتاحية، ويختم الرواية، وفي مراحل يتكلم مصطفى بنفسه، وأحيانا بالوثائق، إلى الراوية، أو إلى مستمع مجهول، ويحكي مأمور متقاعد في القطار، وشاب إنجليزي في حفل يقيمه شاب سوداني، وتضيف حسنه بنت محمود بعد غيابه الغامض مساحة أخرى من الألوان حول هذه الشخصية التي تؤكد ثبات الحقيقة ووحدتها، مع نسبية النظر إليها. ولقد استطاعت «موسم الهجرة إلى الشمال» بهذا كله أن تتجاوز زميلاتها المشاركات لها في الاهتمام بموضوع الصدمة الحضارية، فهي ليست رواية اجتماعية مرهونة بمرحلتها وقضيتها، وليست عن صدمة الحضارة أصلا، لقد تجاوزت هذا كله بجمال لغتها، وبراعة تركيبها، ونكهة شخصياتها المميزة، وشخصية مصطفى سعيد النافذة المعقدة في مقدمتها. وإذا صح أن نجمل مضمون رواية أو شخصية في كلمة (ونحن نشك في إمكان ذلك) وصح أن نقول. إن «عرس الزين» عن الحب الذي يعطي بلا حساب وقدرته على حل احتواء التناقضات، وإن «موسم الهجرة» عن الصورة المناقضة لهذا، وكيف تعصف «الأنا» المستعلية بنفسها، ويكون مقتلها في إحساسها بالقوة، وشهوة التسلط وسيطرة اللذة، فإنه يصح أن نقرر أن «بندر شاه» تقوم على الصراع بين هذين النقيضين، في داخل الذات الإنسانية، وفي إطار البناء الاجتماعي للقرية، وفي العلاقة بين الحياة كواقع، والحياة كحلم.

يتكون نسيج «بندر شاه» من عملية تجميع متميز لعدد من خيوط «عرس الزين»، و«موسم الهجرة» يتشكل على نحو خاص به، ولكنه لا يخرج عن المكونات الأساسية للمحاولتين السابقتين.

يفسر الطيب صالح اختياره لعنوان «بندر شاه»، «لأن مشكلتنا البحث عن المدينة، (أي البندر)، والنقطة الثانية هي إيجاد صيغة ملائمة لحكم أنفسنا، والتي هي السلطان (شاه). فالرواية عن هذين الشيئين من ناحية التقصي والافتراض، في «بندر شاه» أن الماضي والمستقبل في تآمر مستمر ضد الحاضر, أو أن الجد والحفيد في تآمر مستمر ضد الأب» [36]. ولكن: كيف حقق الطيب صالح هذا التصور النظري المسبق لتطور الحياة الاجتماعية في القرية ؟ لقد شقت أحداث الرواية تطورها في خطين متوازيين بينهما تماس، وتأثير متبادل في بعض المواقف أو المراحل دون أن يمتزجا فعليا في تيار واحد: الخط الأول تمثله القرية بصراعات جيليها نحو تجديد الحياة فيها، سواء كانت هذه الصراعات ذات طابع جماعي أو فردي، والخط الثاني تمثله «حدوته» طريفة عن رجل أبيض فاقد الذاكرة، جاء به الفيضان عائما على طوف في النيل، منحته القرية اسمه «ضو البيت» وزوجته بعد أن ختن في مهرجان عظيم، ما لبث أن ملك «ضو البيت» قطعة أرض زرعها بنبات جديد أحضره معه، وهو التمباك وعاش بينهم كملك، جميل الطلعة مترف الثبات، وفي صميم المهرجان وأثناء المبارزة-بالسياط-يعلو سوط ضو البيت فوق الجميع، ثم يختفي. «مضى كالحلم وكأنه ما كان، لكنه ترك ابنه عيسى الذي سار عليه فيما بعد اسم «بندر شاه» ولد بعد موته بثلاثة أشهر، وجهه أسود مثل أمه، وعيونه خضر مثل أبيه، وهو في الناس نسيج وحده، لا يشبه دا ولادا» [37]. لقد ذهب «ضو البيت» مع الفيضان بالطريقة التي اختفى بها مصطفى سعيد من قبل، وجاء عائما على طوف-قرينا للفيضان-كما جاء راوية «موسم الهجرة» من قبل أيضا، ولكنه لا يمثل حركة التغيير في القرية التي جسدها مصطفى أو الراوية، إنه على العكس يمثل قوة الضمير، والتشبث بالبقاء. إنه استمرار وتنمية إيجابية المحنين، الولي الصوفي في عرس الزين، وقد أشير إليه في «بندر شاه» أيضا، ولكنه كان قد مات، أما معناه فانه مستمر، غير أن هذا المعنى أكثر فاعلية، وأغزر ارتباطا بالحياة، يجمع إلى الحب القوة، وطاقة

العمل، والتصدي للشر. ومن الوجهة الفنية الخالصة فإن هذا الخط الأسطوري أو الخرافي قد تطور في موازاة متصاعدة مع الخط الواقعي وكأنه تطلعات اللاشعور وصحوات الضمير، لقد استأنف ضو البيت حياة جديدة-وكأنه حياة سعيد البوم-كانت تراقبه وتقلده، وحمد ود حليمة، في تحديه لمختار ود حسب الرسول بعد قهر طويل، يوازي المشهد نفسه الذي انتهت به حياة ضو البيت. إن «ضو البيت» يمثل العدالة العليا التي قد تخفى حكمتها، وبندر شاه هو المستوى الواقعي للممارسة، ويبقى مريود (الحفيد) كابحا يسعى لإيجاد تطابق بين الممارسة وتلك الأماني التي يجنها ضمير الحكمة أو العدالة العليا، وهو بهذا أقرب إلى الجد من أولاده.

2- جزيرة العوض: سودان كل العصور

كتبها عمر الحميدي (عام 1980)[38]، وفي هذا العنوان ازدواج طريف صادق الدلالة على التوازن في بنائها الفني، فهي تصلح رواية شخصية، إذ إن هذا الصبي «عوض» هو الذي يستقطب الاهتمام، بل هو الذي يقوم برواية كل شيء، وهذا يعني أنه مشارك فيه، إن لم يكن صانعه بالضرورة، وقد عاش حتى طعن في الشيخوخة وروى لنا كل تفاصيل حياته، وحتى أبواب مماته، حتى سمع المعاول وهي تحفر قبر، وحاول أن يصف لنا عالم الحياة التي انتقل إليها، كما تأخذ الجزيرة اسمها من العنوان، لتدل على اهتمام بعنصر المكان، ولكن دون أن تتحول إلى رواية مكانية، لأن الرواية المكانية تحرص على تنويع المكان والتنقل بين البيئات بما يبرز شخصية المكان ودوره، ودون أن تتحول إلى رواية إقليمية هدفها إظهار الطابع المحلي المميز في بيئة مستقطبة داخل تكوين سكاني كبير[39]، ولقد أخذت من كل هذا بمقدار، لتأكيد خصوصيتها، ولهدف آخر لابد من أن المؤلف وضعه في اعتباره وهو يخطط لها.

شخصية هذا الولد «عوض»، هي البداية، وهو يعيش في قرية على شاطئ النيل الغربي، في شمال السودان، وهي نفس البيئة التي اهتم بها الطيب صالح. القرية من بيوت طينية وأهلها طيبون فقراء.

في وسط طبيعة قاسية، وبين أفراد أسرة فقيرة، ولد عوض، دائم الكآبة والصمت والاعتزال حتى أصيب بالتأتأة، وكان يجد عزاءه في السباحة

مع أقرانه في النيل، حدث مرة أن رأى شريطا رمليا في وسط الماء، سبح إليه واعتلاه فرحا، وحدث والده عنه، وقد وجد الرجل صعوبة في تتبع طريقة ولده في الكلام، ثم قال: إن هذه التلال الرملية في مجرى النيل كثيرا ما تظهر، ثم تختفي، لتظهر في مكان آخر. ولكن هذه الجزيرة الصغيرة جدا لم تختف، تعلق بها الطفل، وزرع بها نخلة أخذ فسيلتها من أبيه الذي تنازل عنها لاعتقاده بأنها من سلالة رديئة. ستتسع الجزيرة، ويلزمها الصبي لا يغادرها، وسترتفع النخلة ويحلو مذاق ثمرها. فهي من نوع (القنديلة) وسيسميها: «رأس الحربة» محاكاة لشكل بلحها، وستولد تسميه جديدة للجزيرة، يطلقها الشيخ المنحول، هي جزيرة العوض، إذ يتخذها الفتى مقرا دائما يعنى به ويقيم فيه الحواجز، ويزرعه، ويحرسه، ويدافع عنه ضد أطماع البشر وثورة الفيضان. عوض وجزيرته هما جوهر الرواية، والنيل بطل حقيقي فيها، وإذا تصورنا أن الرواية عن نشأة السودان وجهد الإنسان في صياغته وتعميره، ومقاساته في سبيل ذلك، فلن يختلف شيء كثير في هذه الرواية، وسيبقى النيل بطلا حقيقيا أيضا، بل قد يكون البطل الوحيد صانع جميع الأدوار، واهب الخصب والحياة، والقوة الطاغية المدمرة التي تلتهم من يقف في طريقها على السواء. على مستوى الجزيرة سنجد شكلها اللامحدد هو البداية، والقرية في مقابلها بدائية، لا تعرف غير العمل والنساء، بحكمها الزواج والموت. لا غرابة أن يسبح عوض إلى جزيرته ثم يطل من هناك على قريته فيكتشف-لأول مرة-عالم الخضرة الجميلة التي تغرقها، بل يكتشف الصلة بين الصحراء والخضرة والنيل، إنه الآن يرى أكثر، لأنه ينظر من بعيد، ومن ثم تأخذ الأشياء في عينه وجودها المستقل وتطلب أسماء تميزها، فكان للجزيرة اسم، وللنخلة آخر، وتتحرك الحياة على الجزيرة، وتتسع روابطها بما حولها، وكأنها تحاكي مراحل التطور البشري منذ قيام الحضارة في السودان مثل استئناس الحيوان (ص 29، 48)، واللجوء إلى العمل الجماعي والتغلب على مشقاته بالغناء (ص 33)، والصراع حول الملكية، وهل الجزيرة جزيرة ربنا ولكل الناس حق فيها أم أنها جزيرة عوض (ص 37، 58). ثم تشهد الجزيرة عصرا آخر لظهور الماكينة أو مضخات الماء، واستخدام الأجراء، وتنازع الحقوق بين الأجراء والمالك الوحيد، وتتصل الجزيرة بالقرية أمامها، فتعرف النوادي الثقافية

والرياضية، ويتداول الناس الأفكار الاشتراكية، ويعرف العوض حقيقة جديدة هي أن السودان كبير أكبر كثيرا مما كان يظن، وأن الناس فيه ليسوا مجموعة من الأقارب الذين يعرف بعضهم بعضا كما كان يتوهم. لقد تعرضت الجزيرة لهجمات شرسة من الفيضان العالي أكثر من موسم، وأوشكت أن تضيع نهائيا، ولكن العوض وولديه ورجاله دافعوا عنها بعزم جبار، وقد انتهى الدفاع بنجاة الجزيرة وسلامتها، وإن فقد في سبيلها أقدم العمال وأقربهم إلى الرجل، كما فقد ولده «عصام»، وهذا الفقد نفسه كان عاملا مدعما للتمسك بالجزيرة والاستعداد للدفاع عنها حتى النهاية، لأنها تضم رفات شيخه المنحول، الذي أوصى أن يدفن فيها قريبا من رأس الحرية (النخلة) ورفات ولده الذي غرق في مقاومة ا لفيضان.

وكما تعكس الجزيرة تطور المكان، فإن شخصية العوض (فضلا عن وجودها الذاتي) تعكس تطور الإنسان، في علاقته بالمكان، إذ هو صانع التطور أصلا. في البدء هو مجرد صبي كئيب مصاب بأمراض النطق [40]، لكننا لا نشعر-في المراحل التالية-بوجود هذا العيب، كما نشعر بسيطرة رجل الدين الصوفي، والمصادفة في توجيه البداية، حتى لا نكاد نعتقد أن العوض نفسه لا يصلح للقيام بتعمير المكان. فالشيخ المنحول هو الذي يشير عليه بأن يصنع الشادوف (ص 28) لتسهيل مهمة الري، ثم إقامة كوخ لراحته (ص 30) واستبدال الساقية بالشادوف بعد التوسع في زراعة الجزيرة (ص 36)، واقتناء زورق خاص للتنقل بين الجزيرة والشاطئ حيث القرية (ص 40)، فهذه السلبية المطلقة وإن أمكن تبريرها في مقابل أول عمل إيجابي، وهو التعلق بالجزيرة، لا يمكن تفسيرها بما نعرف عن الشخصية بعد هذا من نضال مرير في سبيل الاحتفاظ بالجزيرة، وحمايتها من طغيان الطبيعة، وطمع البشر. ومهما يكن من أمر فإن هذه السلبية أو الاستسلام لإيحاء رجل التصوف وعامل المصادفة يمكن أن يكونا محاكاة لبدء الحضارة واستقرار الإنسان، وانتهاء عصر الوعي أو الترحال. سيعرف «عوض» الحب، وسيكون حبه عفا، وينجب ولدين يختار لهما اسمين عصريين: عادلا وعصاما، ويتعلق بالحياة ويحبها بشغف، فلا يبقى له من ذكرى شيخه المنحول إلا ما وصى به له من حق التصرف في النذور التي توهب لمقامه بالجزيرة. في مرحلة تالية يتعرض بيته في الجزيرة لحريق، فيقرر إقامة

بيت جديد على الشاطئ الشرقي للنيل، وهو بيت كبير سماه الناس «القلعة» لوقوعه على مرتفع، وتقترن القلعة بتغيرات سياسية في العاصمة، ووشايات من بعض عماله تتهمه بالإقطاع وتطالب بتقسيم الجزيرة بين العاملين فيها. وهكذا كانت القرية (الشرقية) بداية عصر جديد قام على أنقاض القديم، فقد اكتسح الفيضان القرية فبنى الناس بيوتهم الجديدة حول قلعة العوض وأصبح سيدا مهابا نافذ الكلمة تنتظر الناس كلمته وبره على السواء. وتعرف القرية الانتخابات ومعها تستيقظ العصبية النائمة.

«-إنهم يقولون إن المجس والفلاليح وكل أهل بحري سوف يعطون أصواتهم لمرشح الاتحاد، أما الدناقلة وأهالي قبلي فسوف يعطون صوتهم لمرشح الأنصار.

- يجب ألا نقول هذا مجس وهذا فلاح وهذا دنقلاوي، فنحن كلنا سودانيون»[41].

والطريف في أمر الانتخابات في السودان، والتي أخذت مكانها كإحدى معطيات التقدم على الطريقة الغربية، قد أدت إلى ما هو عكس ذلك، إلى تقوية الطابع الغيبي المقترن بالخرافة. فقد كان مقام الشيخ المنحول تكاد زيارته تكون قاصرة على النساء، ولكن حين نشطت حركة المرشحين وتجولت مواكبهم في القرى، فقد اكتشفوا أهمية أن يزوروا مقامات الأولياء، تزلفا إلى أتباعهم المنتشرين في الريف، وأخذ العهود والأيمان عليهم بالتأييد، أما على المستوى الشخصي للعوض ذاته فإنه ظل ينعم بنذور شيخه الثاوي تحت النخلة، لا يكاد يذكره، حتى إذا جاءت لجنة تصفية الإقطاع، وقررت تقسيم الجزيرة بينه وبين العمال الثلاثة، فقد جاءه الشيخ المنحول وهو بين النوم واليقظة، نهض من قبره، ومسح على وجه العوض بيد رطبة تفوح عطرا، وقال له. يا ولدي العوض، إن الحكومة فيها رجال طيبون. اذهب للخرطوم، وقابل الوزير، واشرح له مشكلتك، البلد مازالت بخير. (42) في الخرطوم شاهد انقلابا عسكريا، واسترد جزيرته، ليعلن وعدا بتوزيعها طواعية (ص 242) ليستقبل المرحلة الأخيرة من حياته المديدة، وفي هذه المرحلة يتفلسف بكثير من الأسى، وبكثير من التصنع أيضا، ويعيش مرحلة من انحلال أخلاق الشيخوخة، تتجه فيها رغباته العاجزة إلى المحارم بصفة خاصة، ثم تكون النهاية، نهايته، وبها تنتقل الجزيرة إلى ورثته، دون تدخل

منه في تعديل نسب التوزيع.

لعل هذا العرض التحليلي استطاع أن يكشف عن متقاطعين ومتوازيين. الرجل والجزيرة. أو الإنسان والأرض في جانب، والواقع والرمز في جانب آخر. وقد والى الكاتب بين هذه الركائز في جرعات لا تنص ولا تستبعد، وبهذا استقلت هذه الرواية بشكلها ولغتها، وهي إن وقعت في أخطاء ساذجة، [43] فإنها ارتفعت إلى ذرى عالية من شاعرية الوصف ودقته. فهذه الجزيرة تعيش زمانها المادي، وترتبط بأحداث تاريخية، وتراعي تواتر الزمن الخارجي من احتلال الإنجليز للسودان، إلى مكر إدارتهم بمحاولة الوقيعة بين أبناء السودان، والموظفين المصريين، وقيام هذين بالتنسيق فيما بينهما، وخروج المظاهرات تهتف:

السجن ما يهمنا

والمأمور ود عمنا

إلى مرحلة الانقلابات العسكرية. ولكنه لم يكتب رواية تاريخية، وكذلك حرص على تسجيل كثير من العادات والتقاليد، عن الزواج، والخفاض، والمآتم، والقبالة، وبناء الدور، دون أن تعتبر روايته بهذا من روايات العادات والتقاليد. وهي رواية واقعية، مع أن الجزيرة تحتمل الرمز، وفيها الطاقة الإشارية التي تجعل السودان مرموزا إليه، عبر عصوره التاريخية.

لن تخطئ العين آثار الطيب صالح في «جزيرة العوض»، من حرص على تعميق الإحساس بالمكان، أو تميز المكان من خلال السلوك اليومي والمعتقدات الروحية للأشخاص، أو تأكيد الطابع المحلي، فهنا أيضا نجد الرجل الصوفي، ونجد صرامة الاحتكام للأعراف، ونجد تقسيم المجتمع إلى شرائح، ونجد الإشارة إلى حوادث تاريخية، ورصد لآثارها على أبناء السودان فيما بينهم، أو بينهم وبين أبناء مصر. وكاتجاه عام نجد عدم الحرص على تجميل الحقائق الخشنة، في الطبيعة أو في النفوس البشرية، على أنه ليس من مجانبة الصواب أن نقول: إن هذا اتجاه سائد في الفن القصصي السوداني بوجه عام، وإن بلغ به الطيب صالح مستوى التشكيل الفني الجمالي والشاعرية أيضا. وتبقى-مع هذا-لجزيرة العوض شخصيتها المستقلة، وفيما أوردناه دليل، وفي القسم الثاني: الفيضان [44]، قدم عمر الحميدي لوحة حية، مترامية، لهجمات النيل على القرية، وعلى الجزيرة، تنتفض بالحياة

الشرسة، والصراع المهلك، وتحدي البقاء، وترقى بالنيل، الذي ظهر كثيرا في الرواية هامسا ساحرا حانيا، يكمل لوحة السماء والقمر والخضرة، إلى صورة العملاق الجبار الذي يمكر بضحاياه ويلتهم من يقف في طريقه دون رحمة. النيل في «جزيرة العوض» بطل حقيقي بل لعله البطل الوحيد يأخذ أدوارا مختلفة، في شكل جزيرة، أو في حركة إنسان (يبعث) على ظهر هذه الجزيرة، وكأنه يلاعب نفسه، فإذا لم ترقه اللعبة توقف كل شيء، وأنهاها بإشارة حاسمة. صورة النيل العملاق الطاغية لم تظهر في عمل روائي على امتداد وادي النيل (بين مصر والسودان) كما ظهرت في هذه الرواية، وقد عانت القرية المصرية-قبل السد العالي-القريبة من جرف النهر، في أراض خاصة، مثل تلك الهجمات الكاسرة، لا تزال ذكرياتها السوداء باقية في بعض النفوس، ولكن عملا روائيا مصريا لم يسجل ذلك (بعض روايات السينما فعلت ولكن ليس بمستوى ما رسمه الحميدي). وروايات الطيب صالح لم تغفل النيل، ولكنه فيها أداة أو وسيلة، وليس صانع الحياة والموت، هو رمز البدء والختام، أو إشارة البداية والنهاية ولكنه ليس وجودا مستمرا نعايشه كل لحظة، ونتعامل معه عن رضاء أو سخط، وقد تحقق هذا كله في «جزيرة العوض». وبهذا قدمت-بجرأة نادرة-اللوحة الناقصة، كما أكملت المساحة الخالية في رحلة النيل العجيبة في شرايين الملايين التي تعيش على ضفتيه. نقتطف من هذا القسم عن الفيضان بعض المقاطع النادرة في تجسيدها ودقتها وقدرتها على نقل الهلع والذعر، ومع ذلك تحتفظ بقدرة الابتكار في مزج الألوان وجمع أطراف المشهد المتحرك كأنه زلزال: «كان النيل ساكنا، ولكنه كان يزداد في بطء، كنت أشعر بالامتعاض والانقباض من منظر هذه المياه التي أصبحت لا تطاق، إنها موجودة في كل مكان، ولها رائحة الدخان والغبار، وتنفث من جوفها حرارة لاهبة كأننا محاطون باللهب، نظرت إلى النيل الذي أصبح ضخما ومنتفخا.. . كان مثل وحش يداعب فريسته بالموت [45].. . في منتصف سبتمبر استبشر الناس خيرا، ففي هذا الوقت يبدأ النيل بالانخفاض.. . وجاءت ليلة السابع عشر من سبتمبر-الليلة الرهيبة، .. . كان وحشا حقيقيا له أنياب بشعة.. . كثيرا ما تحدث الكوارث في الليل، وكأن الكارثة شخص له عين يتربص بالناس، ويعرف أن الليل والظلام هما أنسب الأوقات، ليضرب ضربته وهو مطمئن إلى أن

الضحية أو الخصم قد فقد القدرة على التحدي واستسلم للمصير المجهول [46].. ولم يكن الليل كامل السواد أو واضح الضياء، بل كان خليطا من لون الماء والغبار والنجوم الغائمة خلف السحاب، كان لونا باهتا وشاحبا تتراقص فيه الظلال والأشباح والأحزان [74].. . كنت لا م أرى سوى الغبار والمطر ولونا باهتا يختلط بظلال الليل لتصنع سحائب داكنة وشاحبة، وفي وسط ذلك كله كانت حبات المطر تلمع مع ضوء البرق، فتضيء المكان والزمان لحظة». [48]

لأول مرة-فيما نعلم-يكون الماء في عمل روائي لعنة، وانتشاره استفزازا مقبضا، ولأول مرة يكون للمياه رائحة الدخان والغبار تنفث من جوفها حرارة لاهبة، وتنداح اللوحة لنكتشف أن هذه الألوان والروائح ذاتها هي لون الليل إبان خطر الفيضان، وهو ليل لم تزده النجوم إلا كدرة وشحوبا حزينا، ومع كل هذا التصوير الفريد في شراسته وذهوله، فإنه لم يكن دافعا إلى اليأس أو الضعف. فإذا أشارت الصفحات الأخيرة إلى انعكاس الموت على بث النشاط والتدفق في الأحياء، لأنهم نجوا من معاناة النهاية، فإنه يرصد انعكاس مواجهة الخطر من نفس المنظور «فكأنما الخطر يحمل ذاته في دفعة جديدة للحياة»، وإذا كانت حياة الفرد لابد محكومة بنهاية مرئية، مهما بعدت، فإن حياة النوع، وحياة المكان لا تحدهما رؤية، وهذا ما تقوله «جزيرة العوض» بكثير من الإنسانية والصدق.

3- أحزان الشجر والغابة

النهر رمز الشمال، والغابة رمز الجنوب، وحزنهما لهذه الفجوة التي صنعتها الحرب الأهلية في الجنوب، أو التي أدت إلى هذه الحرب واقتتال أبناء الوطن السوداني الواحد. كتب هذه الرواية مكي محمد علي (عام 1981)، وهي وإن أوجدت الفرصة التي تتحدث فيها عن جيلين من السودانيين: جيل عاصر الاستعمار البريطاني، شمالا وجنوبا، واستهدف شطر منه لتأثير المبشرين الذين عملوا في الجنوب بوسائل ناعمة ومحببة، بل مرغوبة، تجعل التحول عن الولاء للوطن ممكنا في ظروف انعدام التنوير الثقافي والسياسي والديني معا، وجيل هو الذي ورث الاستقلال، فتحول عند البعض إلى اقتتال على المغانم، أو اقتتال للانفصال، فإن الرواية مروية

بلسان فتاة شابة، شمالية تعمل مدرسة في الجنوب، في قرية أو مدينة صغيرة على حافة الغابة والصحراء، تشاركها في عملها وسكنها الداخلي شابة أخرى أبوها شمالي وأمها جنوبية، وقد مات الأب ونشأت الفتاة بين أهل الغابة، فمشاعرها وعواطفها مع الجنوبيين، مع أنها لم تر من الحياة في الغابة خيرا، لكنها ارتبطت عندها بالوجوه الأوروبية البيضاء الراقية. وتلك نقطة لابد من أن نتوقف عندها، ولا يقتصر أمر النساء في «أحزان النهر والغابة» على هاتين الفتاتين: آسيا عبد الحميد (الشمالية)، و«مادينق» (الجنوبية) فهناك الأمان، وهما أرملتان، تتعلق إحداهما بابنتها تعلقا عظيما، وتسيطر عليها بحدة، تغري الابنة بتحديها والعمل على إبعادها تخلصا من سيطرتها، وتستسلم الأخرى لأحزانها وخمرها الشعبية التي تصنعها من نبات الغابة ولا تكاد تعرف عن ابنتها شيئا، ولكنها حين تعود إليها تسترد حق أمومتها وتحاول كبح جماح هذه الابنة. أما القدر المشترك بين آسيا، ومادينق، فهو الأب الشمالي في الحالتين، الكاره للاستعمار والموظف في ظل أوضاعه في الحالتين أيضا، والذي ترك منهجا سلوكيا، كان موضع اعتبار عند فتاة الشمال، وإهدارا عند فتاة الجنوب. وتلك إيماءة لوحدة الأب، واختلاف نوع أو اتجاه الحفاظ على ثمار تجربته وتراثه الخاص. وهناك عدد غير قليل من الرجال، بل أن بطولة هذا العمل البديع معقودة للرجال، حتى أن كان الوجه المعلن نسائيا، فكلمات عبد الحميد-كاتب الميناء في مستعمرة تابعة لإمبراطورية لا تغرب عنها الشمس-عن: ضرورة المرحلة، والنضال السري، والوجدان الجماعي [49]، هي التي توجه ابنته آسيا إلى التمرد على سلطة الأم التي تحكم من خلال الخوف على شرف الأنوثة ونقائها، وحسب، وهي التي دفعتها إلى القرب من مادينق-زميلتها الجنوبية- والإلحاح عليها أن تأخذها في رحلة إلى قريتها في عمق الغابة، وهي مركز الشبكة التي تصنع نسيج الرواية وهيكلها، وهذه الرحلة الغريبة هي أهم مصادر التشويق، وأقوى ملامح الصورة الخاصة، أو التميز في هذه الرواية، وإن تجاوز جمال الشكل ودوافع التأثير هذه المساحة من الرواية إلى مساحتها الشاملة، وهذا من أغرب جوانبها. فمع أنها مروية بلسان المتكلم، أو المتكلمة، فإنها جابت مناطق السودان المترامية، لم تغفل منها إقليما [50] أو تكاد، فهي رواية مكانية بهذا المعنى، وهناك رجل آخر عاش من خلال مذكراته التي

تركها في حجرة مغلقة، في بيته الذي هجرته الأسرة بعد موته، [51] إنه ابن الشمال عبد المجيد سليمان الذي عمل في الجنوب، وأحب وتزوج وأنجب تلك الفتاة «عائشة» أو آشا التي ستتبادل اسمها مع أمها، بعد وفاة عبد المجيد، حسب رغبة الأم وما تسمح به التقاليد، حتى تسمع الأم نداء الآخرين لها بالاسم الذي كان يردده زوجها في نداء ابنتهما،)52) وهكذا تحمل الأم الجنوبية اسم «آشا»-تحريف عائشة، وتحمل الفتاة اسم أمها «مادينق»، وسنجد في الرواية عددا كبيرا من الشخصيات، ماثلا بنفسه، أو يذكر بدرجة ما، مثل أدروب، حمال الميناء، رجل الهدندوة الذي عشقته آسيا في مراهقتها المبكرة عشقا غامضا، لا يزال ينازعها مشاعرها ويشاركها أحلامها، حتى بعد أن كبرت وتعلمت وأصبحت موظفة، ورحلت عن الشمال، ومثل «عطا المنان» خال آسيا، وبيتر الذي عشق مادينق، وحكم رؤيتها إلى أوروبا، ومن ثم نظرتها إلى المناطق الشمالية من وطنها السوداني، وتور فنجاك، ابن الغابة والفطرة البدائية، ورزوق الباشا، وناجي أوهاج، وهما من أبناء الشمال العاملين في الجنوب إبان التمرد والحرب، على اختلاف في «مهمة» كل منهما، وأثرها السلبي أو الإيجابي في وحدة الشعور والمصالح بين أبناء السودان الموحد، وإذا كان مكي محمد على كتب روايته النادرة عظيمة الطرافة والغرابة والتشويق، لتكون مشاركة فنية راقية ذات رؤية في قضية حرب الجنوب الانفصالية، فإن اختياراته لبيئات الرواية، وشخصياتها لا ينم على إدراك عميق للهدف النبيل الذي توخاه وحسب، وإنما يعبر عن صدق موضوعي متوازن، وإنسانية وتعاطف وحب، للجنوبيين من أبناء وطنه، حتى وهو يسجل الأغنيات التي تسخر من أبناء الشمال وتزعم ضعفهم في القتال:

المنديكور و موتو سنمبلى
آل سورى آكوانى [53]

ففي الأغنية من الرثاء أكثر مما فيها من التشفي أو الاستهانة، على أن الصلة اللهجية باللغة العربية في هذين السطرين واضحة لا تحتاج إلى تنبيه، ولما كان الشكل الروائي في مجمله يسعى للكشف عن الروابط التاريخية الجاذبة، وعوامل التنافر المستجدة بين أبناء الشمال وأبناء الجنوب فإن هذه الأغنية الشامتة المتألمة معا تعبر عن رابطة أو تقارب لغوي لابد من أن

يعمل عمله في المستقبل.

إن مفتاح شخصية آسيا في والديها معا: «علمني أبي حب الناس، وعلمتني أمي حب الأرض»[54]. وحب الناس أدى بها إلى نقلها من مدرسة في مدينة شمالية إلى قرية في الجنوب، إذ تكلمت في السياسة، فأرسلت إلى «المنفى»، ولكن حب الأرض حول المنفى إلى جنة: «إن الاخضرار الدائم في غابات الجنوب يمكن أن يجعل من الثائر المنفي شاعرا رومانسيا»[55]، ولكنها بعد أن ترتبط بصداقة مادينق، وتعرف عن حياة الزنوج في عمق الغابة ما لم تكن تعرف تقرر معايشة التجربة، تقول لها مادينق. «هكذا حياة الزنج قاسية، ولكن فيها الحنان، وفيها الإنسان صورة من طبيعة الأرض، وأنا ابنة الغابة صفوة الوحوش المفترسة، تجدين في أعماقي الشريعة البدائية والمحبة، تحوطهما الخضرة، ولا أستطيع إلا أن أمنح حناني لمن أحب»[56]. وفي مقابل آسيا تقف «مادينق»، ابنة الجنوب، والدها شمالي، لكنها لم تتحدث عنه بإعجاب، ولم تفاخر بما ورثت منه، مع جدارته بهذا فيما عدا موقفا عابرا، حين قالت لآسيا: لا تنسي أن أبي عربي من الشمال ورثت منه الفراسة» [57]، أما دأبها فقد كانت تحفر الأرض باحثة عن جذور أفريقية تسربت إلى عمق عميق [58]، ولم تكن ترتدي «الثوب» السوداني، وهي إذ تتردد أمام اصطحاب آسيا إلى قريتها في عمق الغابة، لأنها سترى من تعاسة أهلها ما لا تحب أن تظهرها عليه، لا تتوانى في المفاخرة، بكل ما تنطوي عليه الغابة وأهلها، حتى العري، حتى ممارسة الجنس في الهواء الطلق بدعوى «أنها الطبيعة»، وأن هذا يصدر عن حنين القبيلة إلى الماضي «فما أجمل أن يعيش الإنسان عاريا وطليقا في الغابة»[59]. والحقيقة أن مادينق روح وثني، لم تحمل من جنسها العربي شيئا، تزوجت من ابن خالتها الوثني ليلة واحدة، وأنجبت منه طفلا لم تحبه، وبادلت الشاب الإنجليزي العشق دون أن تعبأ باعتراض آسيا، التي لم تكن متدينة، أو تحرص على أداء عبادتها، ولكنها في مثل هذه المواقف كانت تناقش كفتاة مسلمة وراءها تراث لا يمكن انفكاك منه، إنها تلتزم به عن طواعية وتجد فيه شخصيتها، كما تتمرد عليه طواعية حين تشعر أنه يضغط على وجودها، أما «مادينق» فإن الماضي هو الغابة، والمستقبل هو «بيتر» الأوروبي. كيف انتهت الفتاتان إلى هذا التعارض مع اعترافهما بالجذور الواحدة؟

هنا ينبغي أن نبذل محاولة لاكتشاف معنى لحركة الزمن، والتحرك في المكان، بالنسبة للرواية، ونعتقد أن مكي محمد علي قد أوجد نسقا خاصا لهذين العنصرين المهمين، وأنه قدم من خلال تحريك شخوصه فيهما إجابة عميقة وصادقة عن القضية الأساسية في الرواية: أساس الفرقة، واستعادة الوطن الموحد من الشمال والجنوب. وممكن أن نقسم الزمان إلى: الراهن أو الآني، وهي الفترة التي عملت فيها المدرستان في تلك القرية الجنوبية، والماضي، وهو كل الزمان السابق على لقائهما، ويندرج فيه ما خاضتا من تجارب، وما خاضه آباؤهما أيضا، والمستقبل، أو الفترة القصيرة التي انطلقتا فيها إلى القرية في عمق الغابة، بكل ما أضافت من رؤية وحددت من علاقات. ومن الضروري أن نعيد ترتيب الحوادث وفق المنظور الزمني وليس كما جاءت في الرواية.

البداية رجلان عربيان شماليان، ليس مصادفة أن اسميهما متقاربان: عبد الحميد وعبد المجيد، كلاهما يعمل مع الإنجليز، ويكرههم، ويتمنى يوم الخلاص منهم. فأين الفرق في هذه البداية ؟ المكان، الأول عمل في ميناء عطبرة، والآخر عمل مساعدا لمأمور سجن في قرية في الغابة (في عمق الجنوب). كلاهما أحب المكان الذي نزل به، وتجسد حب المكان في علاقة زواج، فتزوج عبد الحميد من ريف الشمال وأنجبا آسيا، وتزوج عبد المجيد مادينق سليلة لغابة والسحر والإيمان بالحلول والتقمص، لكنها عبرت فوق كل هذه الموانع وتزوجته، وهو أيضا تمرد على رسائل أبيه التي تأتيه تطالبه بالعودة للزواج من ابنة عمه، وتزوج بنت «أتو» صانع الأوثان في الغابة، واستطاع بفروسيته أن يلمس شغاف قلبها، وكذلك أنجب عائشة (الطفلة وهي مادينق حاليا بعد تبادل الأسماء بين الأم وابنتها) وقتل بتحريض من رئيسة الإنجليزي، قتله فتى من الغابة، وقتل به، غداة «السودنة»[60] وإعلان الاستقلال. ويتحدد مصير الفتاتين (الجيل الراهن) بموقع الأمين، فقد عاشت أم آسيا بين عطبرة-حيث وظيفة الزوج المتوفى-والقرية في الشمال، وكان الخال يزورها أو يزودها بأخبار القرية حتى التافه منها، مثل النخل والبهائم، في حين عادت الزوجة الجنوبية إلى كوخ أبيها، ومعها ابنتها، وذكرياتها العزيزة، ولم يكن باستطاعتها أن تلحق بأهل زوجها في الشمال، لأنهم لم يرغبوا في زواج ابنهم منها، بل يعتبرون هذا الزواج كارثة

وكفرا، وكان هذا يعني ببساطة تسليم الطفلة لوثنية الغابة.

ثم نمتد عرضيا في نفس المكان، فنجد الامتداد الشمالي في الجنوب قد تحقق في مأمور السجن، الذي حمل أطيب النيات لحرس السجن وحتى المساجين الذين فكر بالفعل في إطلاقهم عشية استلامه رياسة السجن وتخلي الرئيس الإنجليزي، ولكن هذا كان قد دبر أمره مع الحراس (وهم جنوبيون) وأفهمهم أن هذا العربي الشمالي يريد أن يحول بناتهم إلى خدم، ثم كانت الصدمة أن رفض المساجين مبارحة سجنهم، لأنهم يخشون مجابهة الجوع، في حين أن الطعام في السجن مضمون ! ! لكن هل تكفي النيات والأحلام المثالية بديلا عن الخبز، وعن التواصل المستمر المتفهم ؟ لقد قتل المأمور الجديد بعد أيام قلائل من تسلمه لعمله وعزل المأمور الإنجليزي. ولم يكن عبد المجيد الشمالي الوحيد في القرية، كان هناك أيضا «زروق» الذي أطلق عليه، أو أطلق على نفسه «الباشا» لما يحيط به مظهره من وجاهة واستعلاء، ولما يملك من ثروة، وهو تاجر يستنزف ثروة البسطاء من أهل الغابة، يبيعهم أسوأ الأنواع مبادلة أو بالنقود، ولعل صورة زروق الباشا كانت تحتل خيال مادينق، حين قالت لصديقتها في سياق حوار:

- أنت تعرفين أن أسوأ المهاجرين هو المهاجر بلا فكر.

وفزعت آسيا من اعتبار عرب الشمال مهاجرين في الجنوب، وجذورهم خرج غرسها من نفس الأرض. قالت مصححة:

- هناك من الرجال من أتى إلى هنا بقرآنه.

قالت بغضب: وكثيرون جاءوا بطموحهم الأناني وجشعهم. [61] تلك إذا طبيعة «الأرضية» التي نشأت عليها آسيا في الشمال، ومادينق في الجنوب، ثم ماذا جرى لهما كصورة راهنة ؟ لقد ارتبطت أحلام آسيا وحركتها بالشمال وتعلقها الغامض بأدروب-الحمال القذر الطيب المحروم-فيه حلم البدائية الصحراوية وحلم المثالية الأممية التي اعتنقتها، غير أنها وجدت نفسها في الجنوب، ليس عن اختيار، وإنما كعقوبة أو منفى، وهذه صورة ثالثة، متطورة-في الشكل-عن مأمور السجن، والتاجر الجشع، ولكنها تنتمي إلى نفس النوع من كراهية وجفوة للمكان وأهله، ولكنها كانت-بصفة استثنائية، كما كان مأمور السجن من قبل-طاقة من الحب، ورغبة في العمل النافع، وكان

هذا وراء صداقتها لمادينق، ولكن ما الصورة التي كانت عليها مادينق نفسها ؟ وما مدى قدرتها، ليس على بذل الحب والثقة وحسب، بل على تقبلهما من الآخرين من أهل الشمال خاصة ؟ لم تكن مادينق متعاطفة مع أصلها الشمالي، ولا حتى منصفة لفطرتها التي تنشأ على حب الأب والحنين إلى صورته الغائبة، على الرغم من أنها نشأت في رعاية أم أحبت هذا الأب، لدرجة أن غيرت اسمها لتسمع نداءه بطريقته، أما الابنة فتقول وهي تتنهد «جدي في الشمال كان شيخا يدرس القرآن، ورغم ذلك مات أبي هنا في الغابة منكفئا على زير (مريسة) [62] ! ! فكيف انقلبت الفطرة على نفسها. والفتاة لم تعان من هذا الأب، ولم تجد إلا ذكرى طيبة عند الأم ؟ هنا يظهر دور الكنيسة التي أخذت موقعها على ربوة عالية، ودأبت على «مجاملة» الأهالي من العلية في مناسبات سعيدة، وفتحت فصولها لتعليم الأطفال، جنبا إلى جنب مع أبناء البيض، وشجعت على إطلاق أسماء أوروبية على أبناء الجنوبيين، وحين أطلق عبد المجيد على ابنته الطفلة اسم عائشة، أو«آشا»-كما ينادونها-فإن الأب ود ماكردي جاءها مهنئا بعيد ميلادها، وقلدها صليبا ذهبيا.

- إذا دخلت كنيستي سوف أدعوها لورا.

لقد أخفى عبد المجيد غضبه، كما أخفى الصليب بعد خروج الأب، ولكن الاسم المقترح ظهر بعد مصرع الأب، وكانت الطفلة به سعيدة، وسعيدة أيضا لأنها تدرس بين الأطفال البيض الذين يبدون أكثر جمالا، ولأنهم يعلمونها في الكنيسة كيف تزرع الورد وتنسقه، ثم حين بلغت المرحلة الثانوية قام الحب بينها وبين بيتر-ابن راعي الكنيسة-بإغلاق دائرة الانتماء، والتقى ميراث الغابة بميراث الحضارة المادية، بخطط التمويه الاستعماري، حتى أنكرت الفتاة أهلها بسبب فقرهم، ولقنوها في الكنيسة أن الملائكة بيض، فاعتقدت أنها بعشقها لبيتر تحوز ملاكا خاصا بها، وأصبحت تتحدث عن الإخصاب والارتواء، ترى في هذه الحرية الجنسية أقوى معاني الانتماء للغابة، وتحقيق وجودها أيضا، وحين تحدثها آسيا عن الكرامة أو الفضيحة تصيح باشمئزاز: كارثة، أرب، م رب، وطني هو هذه الغابة، وقانونها الارتواء.. . ارتواء الغريزة، .. . نحن بدائيون نعيش بغرائزنا.

- قلت: نحن، فمن أنتم.

- أنا وبيتر وأهلي.[63]

ولكن الأم التي تجنبت مواجهة تعلق ابنتها ببيتر، اضطرت-في لحظة حاسمة-إلى أن تغرس أظافرها في لحمها، وتمنعها من لقائه. لم تكن الفتاة ترى كيف استدام الأوروبي مهمته، وغير شكله أو عنوانه وحسب، فها هو ذا بيتر يعود إلى الغابة، وقد أصبح صيادا يتاجر في جلود النمور وعاج الفيل، وتحولت «مادينق» عنده إلى أداة تجارة أيضا، فهو يجردها من ثيابها وينحت صورها على خشب الأبنوس. «وكنت أتساءل هل يأتي اليوم الذي أصبح فيه أكثر من نموذج ينتقل منه الحس الجمالي إلى الخشب؟»[64]، وجاء هذا اليوم معكوسا، فبدد الوهم وقضى على «مزاعم» الحب، فإذا به الاشتهاء، وحب الصياد للفريسة. فحين سقطت مادينق ضحية الانهيار العصبي، وأصبحت شبحا قبيحا، ثم أتيح لها أن ترى بيتر، فإن هذا أشاح بوجهه عنها، ومضى في طريقه لا يلوي. أما على الجانب الآخر-من القضية-فقد كان هناك الطبيب الشاب ناجي أوهاج، من الشمال، من الهدندوة، من بلاد أدروب، إنه يعبر عن الوجه القادم، لعلاقة الشمال بالجنوب، إنه ليس مأمور السجن حتى وإن كان فارسا مثاليا، وليس زروق الباشا التاجر، وليس آسيا نفسها التي لا ترتكز على رؤية «علمية»، فقد أخذ رحيلها عن الشمال معنيين متباعدين ليس منهما إقامة تفاعل مع صديقتها الجنوبية، فهي-رسميا-في شبه منفى، وهي-شخصيا-هاربة من المدينة، وما تقترن به من سيطرة الأم وصرامة النظام الاجتماعي المفروض على المرأة خاصة: «لم أجد حلا غير الابتعاد من المدينة، طلبت الانتقال إلى هنا حيث تفصلني عنها آلاف الأميال»[65]. أما ناجي أوهاج، الشاب، فقد جاء طبيبا، قدم تشخيصا ناجحا وعلاجا موفقا لحالة مادينق حتى تماثلت للشفاء، وكان قد نجح في علاج أدروب من سيطرة آسيا على مشاعره وأوهامه (قبل أن يأتي إلى الجنوب، ولم يكن يعرف أنها المرأة المقصودة)، كما أنه حرك مشاعر آسيا. ويمكن القول: إنها أحبته، لأنه بدأ يميل إليها، ولابد من أن ينمو هذا المستقبل الثلاثي، على أساس من العلم والحب معا.

إن تأمل التركيب الفني للمادة الروائية، في تداخل الأزمنة، وتلاقي الأمكنة، والتعدد الهائل للشخصيات والمواقف، ثم توافر التحليل الموضوعي لقضية خطيرة لم يناقشها المؤلف من خلال جدل ثقافي، أو برنامج سياسي

حزبي، أو مجهوعة من الموظفين الحكوميين، وإنما اختار لحمل أعبائها الجادة العنيفة فتاتين متوسطتي الثقافة، تملكان قدرا من الوعي بالموضوع، وتكملانه بالانفعال والسلوك التلقائي. إن من يتأمل هذا كله تدهشه الشاعرية التي لم تكن وقفا على مدركات آسيا، وهي في صميم وجدانها، وموقفها من الكون والناس، شاعرة: لكن لوحة الحياة في السودان رسمت بألوان الطبيعة الزاهية المزهوة بحريتها وبكارتها، حتى وإن صادفنا شجرة محروقة بفعل الحرب الأهلية، أو نعرف أن طعام أهل القرية في عمق الغابة قد تعسر، لأن حيوانات الصيد هربت إلى أعماق أبعد، لما سمعت أصوات الحرب. وهذا الجو الشعري اعتمد على أسس الشعر الحقيقية من ابتكار الصور، إلى رسم اللوحات الحية، إلى طرح الأفكار في المستوى المثالي والإنساني، إلى استنفاق الفطرة، مع حرص على الإيقاع الصوتي الجميل، وحرص أشد على صدق الإيحاء فيما يحمل إشارة رمزية من هذه الصور أو اللوحات.

لقد قدمت الرواية عددا من الشخصيات الطريفة المثيرة، في مقدمتها العجوز أتودينق صانع الأوثان، والغنجري فتى القرية المعجب بجماله وصوته، وتاجوج أسطورة الجمال النسوي الريفي، وخالي عطا المنان، وحتى الشيخ في القطار، وسائق الشاحنة، ما من أحد منهم ألا وهو يمتلئ حياة، وينبض بوجود متميز. ولكن أكثر الشخصيات خصوبة وإثارة: أدروب، الذي يرتبط عند آسيا بالحب الطبيعي واللذة السادية، ثم عجوز الغابة، العاري تماما، الذي يمارس حاجاته أمام الجميع، ويهيم على وجهه بين الأدغال والدور: تور فنجاك، إنه شخصية نادرة، لا تقل حياة عن «الزين» نفسه، بل إنها أكثر إثارة وإبهارا منه، وإن لم يعطها المؤلف من العناية ما أعطى الزين، ومع هذا فقد رسمها بأقل الكلمات وأوضحها وأقواها إثارة للفكر والتأمل، لقد دفعه الجوع إلى اقتحام الكوخ على آسيا، التي رأته عاريا فظنت به الظنون، وخافت، فهتفت: لا إله إلا الله، محمد رسول الله. عبر العجوز عن حاجته إلى الطعام وانصرف كسيرا، ولكنه ظل يردد محاكيا: «لا آل إلا الل، لا آل إلا الل» واحتفظ بهذا النداء الأساسي إلى آخر الرواية، حتى وهو مختبئ في بيت المأمور وقد هجره أصحابه، حتى حين اعتبر نفسه أمينا على أوراقه، يسمح بإطلاع آسيا عليها، ولكن لا يسمح لها بأخذ ورقة واحدة.

ماذا كان بين تور فنجاك، وثني الغابة العاري، وبين المأمور ؟ وكيف استيقظت في نفسه عبارة: لا إله إلا الله، محمد رسول الله، لا يريد أن يتوقف عن ترديدها.

أهم الروايات

الفصل الأول:

1- أم أيشين: جاسم الهاشمي: دار الحرية للطباعة. بغداد، 1981.
2- بامو. أحمد زياد: دار الكتاب - الدار البيضاء، 1974.
3- دعاء الكروان: طه حسين - دار المعارف.
4- زينب: محمد حسنين هيكل: النهضة المصرية. القاهرة، 1963.
5- شجرة الدفلي: أمل نصر اللّه: مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.

الفصل الثاني:

6- التوت المر: محمد العروسي المطوي: الدار التونسية للنشر، 1972.
7- الربيع العاصف: نجيب الكيلاني.
8- المذنبون: فارس زرزور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.
9- ملح الأرض: صلاح دهني: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.
10- واحة بلا ظل: عمر بن سالم، منشورات شركة صفاء، تونس، 1979.
11- يوميات نائب في الأرياف: توفيق الحكيم: مكتبة الآداب، القاهرة.

الفصل الثالث:

12- الأرض: عبدالرحمن الشرقاوي، دار الكتاب العربي، 1968.
13- الأوناش: خيري شلبي، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، القاهرة، 1978.
14- حكايات الزمن الضائع: ألفريد فرج: دار المستقبل العربي، القاهرة، 1983.
15- خبز الأرض: حسن نصر، الدار التونسي للنشر، 1985.
16- ريح الجنوب: عبدالحميد بن هدوقة: الدار الوطنية، الجزائر،1971.
17- ضد مجهول: أبو المعاطي أبو النجا: روايات الهلال، القاهرة، 1974.

18- عرزال حمد السالم: عادل عبدالجبار، وزارة الثقافة، بغداد، 1979.
19- الفلاح: عبدالرحمن الشرقاوي: مؤسسات بن عبدالله، تونس، 1975.
20- قلوب خالية: عبدالرحمن الشرقاوي: الكتاب الذهبي، القاهرة، 1957.
21- ينداح الطوفان: نبيل سليمان: دار الحوار، اللاذقية، سورية.

الفصل الرابع:

22- أرض الله: نجيب العقيقي: دار المعارف، القاهرة، 1956.
23- الحوّات والقصر: الطاهر وطار، دار البعث، الجزائر، 1980.
24- السد: محمود المسعدي، الدار التونسية للنشر، 1985.
25- صح النوم: يحيى حقي. عالم الكتب، القاهرة.
26- مزمار نوار: ناجي التكريتي، وزارة الثقافة، بغداد، 1980.

الفصل الخامس:

27- أيام الإنسان: عبدالحكيم قاسم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،
28- أيام الجفاف: محمد يوسف القعيد، دار العودة، بيروت، 1974.
29- الجنة العذراء: محمد عبدالحليم عبدالله، مكتبة مصر، القاهرة.
30- دفنا الماضي: عبدالكريم غلاب، المكتب التجاري، بيروت.
31- دماء وطين: يحيى حقي - دار المعارف - سلسلة إقرأ.
32- الريح الشتوية: مبارك ربيع. مكتبة المعارف، الرباط، 1979.
33- شرق النخيل: بهاء طاهر، دار المستقبل العربي، 1985.
34- عائشة: البشير بن سلامة، الشركة التونسية، 1982.
35- اللاز: الطاهر وطار: الشركة الوطنية، الجزائر، ط. 3.
36- اللاز (الثاني) العشق والموت في الزمن الحراشي: الطاهر وطار، الشركة الوطنية الجزائر، 1982.
37- للزمن بقية: محمد عبدالحليم عبدالله، مكتبة مصر، القاهرة.

الفصل السادس:

38- أزهار الشوك: محمد فريد أبو حديد، الكتاب الذهبي، القاهرة.

39- الجبل: فتحي غانم: الكتاب الذهبي، القاهرة.
40- زنوج وبدو وفلاحون: غالب هلسا، وزارة الإعلام، بغداد، 1976.
41- عودة الروح: توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة.
42-مدن الملح: التيه: عبدالرحمن منيف: المؤسسة العربية، بيروت، 1986.
43- مدن الملح: الأخدود: عبدالرحمن منيف: المؤسسة العربية، بيروت، 1986.

الفصل السابع:

44- أيام الحب والموت: رشاد أبوشاور، دار العودة، بيروت، 1973.
45- بير الشوم: فيصل حوراني: دار الكلمة، بيروت، 1979.
46- تفاح المجانين: يحيى يخلف - دار الحقائق، ا بيروت، 1982.
47- الخيوط: وليد أبوبكر، دار الآداب، بيروت، 1980.
48- سداسية الأيام الستة: أميل حبيبي.
49- الصبار: سحر خليفة: دار الجيل - دمشق، 1984.
50- عباد الشمس: سحر خليفة: دار الجيل - دمشق، 1984.
51- العشاق: رشاد أبو شاور. دار العودة. بيروت، 1979.
52- عصافير الشمال: علي حسين خلف: دار ابن خلدون. بيروت، 1980.

الفصل الثامن:

53- أحزان النهر والغابة: مكي محمد علي: المنشأة الشعبية، ليبيا، 1981.
54- بندر شاه: الطيب صالح، دار العودة، بيروت، 1971.
55- جزيرة العوض: عمر الحميدي: الدار السودانية للكتب، الخرطوم، ط ا.
56- الجنخانة: عمرو محمد عباس: دار شهدي، أم درمان، 1981.
57- عرس الزين: الطيب صالح، دار العودة، بيروت.
58- موسم الهجرة إلى الشمال: الطيب صالح، دار العودة، بيروت.

الهوامش

الفصل الاول

(1) يثير ألبرت حوراني إلى أن المفكر العربي الذي اتصل بالفكر الأوروبي لم يتقبل الكثير من أساسياته، مثل حيدر الشهابي (توفي 1835) الذي اعتبر الثورة عملا هداما، إذ هي عصيان لسلطة الملكية الشرعية، وكان رفاعة الطهطاوي (1873) يقبل سلطة الحاكم، ولكنه يضع الشريعة فوقها. ومع هذا ليس للرعية أن تناقشه، إنه مسؤول أمام ضميره.

(2) راجع: الفكر العربي في عصر النهضة: ص 80-98- 100.

(3) (2) يمكن الربط بين كتاب قاسم أمين (توفي 1908) عن تحرير المرأة ورواية زينب، وقد ألف الكتاب عام 1899 وكتبت الرواية بعده بعشر سنوات، كان ضجيج القضية لا يزال يحرك المجتمع، وليس في هذا إنكار لدوافع هيكل الخاصة في تأليف روايته.

(4) (3) يكشف عبد المحسن بدر عن روايتين سابقتين على تجربة هيكل، موضوعهما الريف بعنوان: «الفتى الريفي» و(الفتاة الريفية)، كتبهما محمود خيرت عامي 1903 و 1905، وكان يعمل معاون إدارة في الفيوم، فجعل من أهداف روايته وصف الطبيعة الجميلة هناك، والعمل على إنقاذ الفلاح من بؤسه وجهله، ويضعهما في روايات التسلية، ومع هذا يقرر تأثير«الفتى الريفي» في «زينب» وإذ يصف هذه بأنها «تمثل البداية الفنية الجادة الرائدة» فإنه يجرد كاتبها من التعاطف مع الفلاح ويصفه بأنه خلع مشكلته هو على القرية. الروائي والأرض: الفصل الأول بخاصة ص 58، 59، 60، وانظر ما كتبه سيد النساج في «بانوراما الرواية العربية الحديثة» ص 34.

(5) (4) شاكر مصطفى: محاضرات عن القصة في سورية: ص 248- 252- 395.

(6) (5) إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 13، وما بعدها، ص 189، ص 193 وما بعدها. وكما سبقت المقامات في مصر (حديث عيسى بن هام وليالي سطيح وليلي الروح الحائر)، ولم تكن مؤثرة في «زينب»، فهذا ما حدث بالنسبة للرواية في سورية ولبنان، فكان التأثير القادم من مصر أقوى من تأثير المؤلفات المحلية في إطار المقالة أو المقامة الذي ترخص الباحث وأطلق عليه وصف ا لكلاسيكية.

(7) (6) السابق: ص 201، 202.

(8) (7) سهيل إدريس: محاضرات عن القصة في لبنان: ص 47، 49.

(9) (8، 9) تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 204، 224.

(10) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص 206- 207.

(11) السابق: ص 220.

(12) بالنسبة للقصة العراقية انظر مثلا: عمر الطالب: الرواية العربية في العراق: ص 178، وقد عقد فقرة عن الرواية الرومانسية. مؤيد الطلال: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية: ص 11. باقر جواد الزجاجي: الرواية العراقية وقضية الريف. ص 17 وما بعدها.

(13) الرواية العراقية وقضية الريف. ص 13 وما بعدها، وانظر أيضا: الرواية العربية في العراق، ص 184 وما بعدها، غير أن الباحث يضيف إلى عوامل ظهور الرومانسية: انهيار النظام الاجتماعي

الإقطاعي القديم، وقيام مجتمع-جديد، يعتمد على أفراد الطبقة الوسطى.

(14) الرواية العراقية وقضية الريف، ص 6.

(15) محمود أحمد السيد (1903- 1937) الروائي الأول في العراق. ينتمي إلى الطبقة الوسطى، ونزعته إصلاحية، كتب ثلاث روايات: في سبيل الزواج (1921)، ومصير الضعفاء (1922)، وجلال خالد (1928): الرواية العربية في العراق: ص 77، ويصفه الباحث بأنه من أول الدعاة إلى الواقعية، ص 88، وليس في هذا ما ينافي أن رواياته أميل إلى الرومانسية، وبهذا وصفه نجم عبد الله كاظم في دراسته: مقدمة لدراسة الرواية العراقية: مجلة الأقلام: العددان 11, 12 لسنة 1986 (عدد خاص عن الرواية).

(16) الرواية العربية في العراق: ص 93.

(17) الرواية العراقية وقضية الريف: ص 17, 30, 31 وهذه النغمة المتأملة سبق إليها هيكل.

(18) السابق. ص 31، انظر أيضا ما اقتبسه عن دراسة يوسف عز الدين لهذه الرواية: ص 22. ذو النون أيوب (1908) من الرواد، أميل إلى الواقعية كتب ثلاث روايات: الدكتور إبراهيم، واليد والأرض والماء، والرسائل المنسية فضلا عن مجموعات متعددة للقصص القصيرة. الرواية العربية في العراق: ص 281.

(19) الرواية العراقية وقضية الريف: ص 32.

(20) الرواية العربية في العراق: ص 289.

(21) الرواية العراقية وقضية الريف، ص 17, 18, 26، والرواية العربية في العراق: ص116

(22) الرواية العربية في العراق: ص 186, 190, 193, 204, 212.

(23) السابق: ص 192.

(24) الدكتور محمد حسين هيكل (1888- 1956) من أبناء الريف، رحل إلى القاهرة في السابعة من عمره، ولم ينقطع عنه، درس الحقوق في القاهرة ثم حصل على الدكتوراه في الاقتصاد السياسي من باريس. ترجم وألف بالفرنسية، وكتب رواية أخرى قبل وفاته بعام: «هكذا خلقت»، أمدته زينب بشهرة عريضة، السير الإسلامية ذائعة: حياة محمد، والصديق أبو بكر، كان رئيسا لحزب الأحرار الدستوريين، وعمل وزيرا للمعارف، ورئيسا لمجلس الشيوخ.

(25) ولكنها ليست أول رواية تصور الريف، أو تأخذ جانبا من حياته. أن العمدة الريفي يأخذ مكانا بارزا في «حديث عيسى بن هشام» التي تقف بين شكل المقامة والرواية. وأيضا ما أثار إليه صاحب «الروائي والأرض» من سبق روايتي محمود خيرت.

(26) فجر القصة المصرية: ص 51.

(27) دراسات في الرواية المصرية: ص 23 وما بعدها.

(28) تطور الرواية العربية. ص 323.

(29) الروائي والأرض: ص 45 وما بعدها.

(30) السابق: ص 54.

(31) السابق: ص 58, 59.

(32) رجعنا في هذه الفقرة إلى: الواقعية في «الرواية العربية:< ص 145- 156.

(33) يكتب علي الراعي دراسته النقدية عن هذه الرواية تحت عنوان: دعاء الكروان بين الفن والشعر والخطابة، لهذا يحكم بعبثية البحث فيها عن مشاكله الواقع ويصفها بأنها رواية شاعرية رومانسية، وليست واقعية نثرية. دراسات في الرواية المصرية، ص 140 و 141.

(34) نشرت مسلسلة ثم في كتاب بعد حادثة دنشواي بثلاثة أعوام (1909). انظر المقدمة والدراسة بقلم يحي حقي.

(35) محمد عبد الحليم عبد الله (1913- 1970) متخرج في دار العلوم، عمل بالمجمع اللغوي بالقاهرة. نال عددا من الجوائز برواياته، وتحول بعضها إلى السينما والتلفاز. كتب ثلاث عشرة رواية، وتسع مجموعات من القصص القصيرة.

(36) يوسف نوفل، في أطروحته للدكتوراه بعنوان: محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه.

(37) نشرت دراسة عبد القادر القط ضمن كتابه: «في الأدب المصري المعاصر»، ثم نشرت مع رد الكاتب عليها، وتعقيب الناقد على الرد ضمن كتاب: «قضايا ومعارك أدبية» الذي جمع مقالات عبد الحليم عبد الله، ونشر بعد وفاته.

(38) هكذا أوحى إلى عنوان الرواية، ولكن رسالة شخصية من الكاتب أوضحت أن هذا اسم قرية موجودة بالفعل، وقناتها المندثرة لا تزال آثارها تشاهد، ويشير أيضا إلى مملكة قديمة في جنوب العراق، هي ميسان (الان) أوميشن باللغات. وللدكتور جاسم الهاشمي رواية أخرى تجري بين قريتين في جنوب العراق أيضا، بعنوان: ضياع بنت ا لبرا ق (1984).

(39) الرواية الكفاحية والتاريخية تصنف نقديا كرواية رومانسية نظرا للدافع وطابع المغامرة اللذين لا بد من أن يتسللا إليها. وقد وضح هذا في بدايتها، ولكن الفصول الأخيرة غلب عليها الطابع التسجيلي، وهو أقرب إلى الواقعية، وفيها خط شعبي ينتمي إلى الحكاية يمكن ملاحظته أيضا، وبامو وباسو من الأسماء البربرية في المغرب.

(40) بامو: ص 8, 27.

(41) بامو: ص 152- والنصارى هنا تعني الأوروبيين، على ما جرى عليه عرف الاستخدام في المغرب العربي، وكما نجد في روايات أخرى، ولنذكرنا صنيع الفرنسيين تجاه الدعارة والخمر وتعميق الفرقة بين الريف والمدن بصنيع الإنجليز بين شمالي السودان وجنوبه، إذ شجعوا التعري في الجنوب، لأن العاري هو ابن الطبيعة، وليس في جسده شيء أو عيب يخفيه، وسنجد صدى لهذا في رواية سودانية ممتعة بعنوان: «أحزان النهر والغابة»-الفصل الأخير من هذا الكتاب.

(42) بامو: ص 32.

(43) تحقق هذا في تخطيط رواية مغربية أخرى (سنعرض لها تفصيلا) هي الريح الشتوية لمبارك ربيع، وفيها كان ضياع أرض المواطن المغربي: العربي الحمدوني موازيا لضياع وطنه، ولكن الانتقال من الخاص إلى العام في الريح الشتوية يدل على دراية أكبر بفن الرواية واستخدام الرموز.

(44) أملي نصر الله، أديبة لبنانية، من أهم رواياتها: الباهرة، وهذه الرواية، التي تقول قائمة مطبوعاتها إنها صدرت عام 1968، أما الطبعة التي نعتمد عليها فهي الطبعة الرابعة عام 1981.

(45) شجرة الدفلى. ص 206, 207.

(46) شجرة الدفلى: ص 135.

(47)شجرة الدفلى: ص 145

(48) شجرة الدفلى: ص 228.

الفصل الثاني

Ian Watt, The Rise of the Novel, p: 141(1)

Ibid, p: 10(2)

G. S. Fraser, The Modern Writer and his World, (3)
P:21

(4) تضمنت الرومانسية عناصر هي التي مهدت الطريق إلى ا الواقعية، كالعناية بالحقائق المادية، وإيثار الموضوعات المألوفة، والحرص على إبراز ملامح البيئة الخامة. وفيما نحن بصدده نشير إلى الرواية العالمية الذائعة (مدام بوفاري) فقد نهج فلوبير فيها أسلوب الواقعية الطبيعية، ولكن شخصية مدام بوفاري نفسها مغرقة في الرومانسية.

(5) من اشهر القصص التي صورت نزوع أبناء، أو بنات الريف إلى المدينة والضياع في خضمها، قصة «النداهة» ليوسف إدريس، وهي قصة قصيرة، وسيكون لنا وقفة مع روايات تناولت هذا الجانب.

(6) كما في روايتي ثروت أباظة: «هارب من الأيام»، و «قصر على النيل»، فقد كانتا دفاعا عن أصحاب الرياسة والوجاهة الاجتماعية والثراء، وإدانة لأبناء الفقراء والكادحين، الذين لابد في رأيه من أن يجعل الحرمان من تمردهم مرادفا للحقد والانتهازية، ومن ثم يرى أن الطريق المأمون للإصلاح يبدأ من إصلاح الطبقة المسيطرة لنفسها ونقدها لذاتها، وتقريب أبناء الفقراء واستصلاحهم. على انه في «شيء من الخوف» قد ارتفع إلى مستوى آخر، سنؤثرها بوقفة متأنية.

(7) من الصنف الأول نجيب محفوظ مثلا، وهو أشهر الواقعيين، وقد بدأت رحلته الروائية بثلاث روايات رومانية خالصة استمد موضوعاتها من التاريخ المصري القديم، ثم كتب روايتين هما بين الرومانسية والواقعية: القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، ومن بعدهما بدأت واقعيته الخالصة بزقاق المدق. ومن النصف الثاني عبد الرحمن منيف، وستكون لنا معه وقفة، فبعد عدد من رواياته التجريبية المثيرة يكتب «قصة حب مجوسية» وهي، لولا بعدها الجنسي الصريح في بعض السلوكيات، غارقة في ا لرومانسية.

(8) انظر: محمد عبد الحليم عبد الله، حياته وأدبه، ص 86- 90.

(9) القصص في الأدب العراقي الحديث، ص 53, 54.

(10) السابق ص 180-181، انظر أيضا : الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث: ص 285- 298، وقد نقل عن السابق كثيرا. وهذه الرواية تنطلق من تجربة حياتية عاشها المؤلف.

(11) الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، ص 285.

(1 2) نجيب الكيلاني طبيب أديب، كتب عددا من الروايات عن الحياة الريفية ورواياته ذات مساس مباشر بحياته، فأبطاله في المرحلة المبكرة تلاميذ من القرية يعيشون في العاصمة، ويشاركون في العمل الوطني، فينتهون إلى السجون (الطريق الطويل، في الظلام)، كما تعبر روايات أخرى عن اتجاهه الإسلامي المتحرر مثل، عمالقة الشمال (عن الإسلام في نيجيريا)، و «عذراء جاكارتا» وغيرهما. عمل طبيبا لسنوات في دبي.

(13) الربيع العاصف: ص 9.

(14) محمد العروسي المطوي، ولد بالمطوية عام 1920، تخرج في الزيتونة، وعمل أستاذا بها، واشتغل بالسياسة حينا، فكان عضوا بمجلس الأمة التونسي، كما كان رئيس تحرير مجلة «قصص»، كتب عددا من الروايات أشهرها التوت المر، وعددا من ا لدراسات والقصائد.

(15) الكلمات: التريستي، الترى، اللص، الشنكة، ترى البسطون، لص الديناري، لص الكلب، ص 38, 39, ومثلها في ص 40 أيضا.

(16) التوت المر. ص 50.

(17) التوتر المر: ص 13 ، 17 ، 39، ومنها أمثلة على غرار: أنهت مبروكة كنس الساحة بعذق عرجون قديم، كانت كلماته شواظا من نار، حاول النوم فوجد فراشه كالقتاد.

(18) يربط أرنولد كيتل بين النظام الاقتصادي الذي يحدد الشكل الاجتماعي والمذهب الأدبي السائد، ومن ثم يرى أن الاتجاه نحو الواقعية كان ثمرة من ثمار سقوط الإقطاع، ومن ثم قيام المدن. انظر: ، Arnold Kettle: An Introduction the English Novel 1,

(19) يوميات نائب، ص 136 ، 137، وانظر إشارته الصريحة إلى تدخل وزارة الداخلية لتزوير الانتخابات. (20) الروائي والأرض، ص 79، والنص من ص 86، ولكن توفيق الحكيم من مواليد الريف، ولم تكن محاولته هذه هي الوحيدة في الكتابة عنه، من وحي علاقته الوظيفية أيضا.

(21) الابن: ص 90

(22) السابق. ص 91. والعبارة بين القوسين الكبيرين من اليوميات.

(23) السابق: ص 93

(24) سيد حامد النساج: الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، ص 256- 261.

(25) هي رواية تامارا (1955). راجع عنها وعن القصة في لبنان ما كتبه سهيل إدريس في كتابه: محاضرات عن القصة في لبنان، ص 69 وما بعدها.

(26) الرواية العراقية وقضية الريف: ص 41.

(27) السابق: ص 46.

(28) الدراسة لهذه النصوص ما بين ص 49 و 112.

(29) الرواية الريفية في سورية 1967- 1977: نبيل سليمان-مجلة الأقلام أيلل 1979- صورة الريف في الرواية العربية السورية: لشكري الماضي-مجلة المعرفة، مايو

(30) وهو من تأليف سمر روحي الفيصل-دمشق 1979.

(31) فارس زرزور روائي سوري، عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق. وقد طبعت «المذنبون»ثلاث مرات، والطبعة الثالثة عام 1983 هي التي نعتمد عليها.

(32) أديب الشيشكلي أحد الضباط الانقلابيين الذين حكموا سورية أواسط الخمسينات.

(33) المذنبون. ص 23.

(34) المذنبون. ص 20.

(35) المذنبون. ص 227.

(36) المذنبون: ص 259.

(37) المذنبون: ص 260.

(38) في دراسة نبيل سليمان أخذ على الرواية تعدد المصادفات، ومنها هذه البداية. انظر: الأقلام-أيلول 1979.

(39) المذنبون: ص 208.

(40) المذنبون: ص 215.

(41) ملح الأرض: ص 23. وهذا الأسلوب في التعويض لا يزال معمولا به بين العشائر ليس في الزواج فحسب (كما في هذه الرواية، و «المذنبون» أيضا)، وإنما في القصاص أو التعويضات أيضا.

(42) ملح الأرض: ص 228 ، 229.

(43) ملح الأرض: ص 216. تأمل مثلا وصفه لمصرع كلب تكاثرت عليه الفئران وراحت تنهش رأسه وتمتص عينيه من محاجرها: ص 218.

(44) عمر بن سالم، باحث في علم الاجتماع، حصل على الدكتوراه، وكتب عددا من القصص القصيرة الجيدة، وبعض المسرحيات، وفي هذه الرواية تتجلى خبرته بالتحليلي الاجتماعي.

(45) واحة بلا ظل: ص 33.

(46) ظاهر الكلام التوق إلى الجو المنعش في الشمال القريب من البحر، ولكنه رمزيا يحمل معنى الحلم بالهجرة أو التعلق بأوروبا، وسيردد بعض الشباب في الرواية هذه النغمة، فرارا من قسوة العمل في الأرض، وتدني الأجور.

(47) واحة بلا ظل: ص 110، و «وحدات التجارة» هي ما يطلق عليه في المشرق: القطاع العام، أو الجمعيات التعاونية.

(48) واحة بلا ظل: ص 118.

(49) واحة بلا ظل: ص 98، 101.

(50) واحة بلا ظل: ص41.

الفصل الثالث

(1) تقول العبارة: إننا يجب أن نقاوم عادة الناقد في تمزيقه الشعراء إلى فرق، جاعلا منهم أطراف مباراة يلعبها كل فريق ضد الآخر، وعلى الناقد المسكين، بكل أسف، أن يكون حكما في مباراة قد تآخى فيها اللاعبون بصفة مستمرة، وراحوا يتبادلون «فانلاتهم» وينطلقون في الاتجاه الخاطئ، وقد جعلوا من قواعد اللعب فوضى. ومع ذلك فهنالك بالتأكيد تمييزات ذات فائدة». C. Day Lewis: the Poetic image انظر ترجمتنا للفصل المقتبس منه هذه العبارة: مجلة كلية الآداب والتربية-جامعة الكويت العدد 14.

(2) انظر كتاب كيتل: Arnold Kettle. An introduction to the English Novel. V 30- 28.P، إذ يربط بين الرومانسية والتوجه إلى الطبقة المترفة، لتبهجهم وتسليهم بالدرجة الأولى، دون مواجهتهم بالحقائق التي سريعا ما يخلونها وراء ظهورهم. وانظر كتاب «وات»، Ian wat الفصل الأول عن «الواقعية وتكنيك الرواية» وقد رفض أن تكون الواقعية مجرد قلب للرومانسية. «فواقعية الرواية لا تكمن في الحياة التي تصورها، ولكن في الطريقة التي تصورها بها».

(3) كان فن الرواية الروسية في موقع التابع المقلد للرواية الأوروبية، ثم نهض في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نهضة عظيمة تفوق فيها على من يقلدهم، وذلك حين ظهر جوجول ودستويفسكي وتشيكوف. ثم ظهر أدب البلاشفة بعد ذلك. انظر كتاب مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر. الكتاب رقم 40 من سلسلة عالم المعرفة. الكويت.

(4) اشتهر محمد أبو المعاطي أبو النجا بقصصه القصيرة ذات المنهج التشيكوفي. منذ مجموعته الأولى: فتاة في المدينة، ثم الابتسامة الغامضة، والوهم والحقيقة، والزعيم. له رواية أخرى ذات طابع وثائقي تسجيلي عن عبد الله النديم، عنوانها: العودة إلى المنفى. وضد مجهول تمثل منهجه التحليلي الهادئ أصدق تمثيل. تخرج أبو المعاطي في دار العلوم-جامعة القاهرة عام 1956. وهو الآن محرر في مجلة «العربي» بالكويت.

(5) ضد مجهول: ص 87.

(6) خيري شلبي: روائي وصحفي بمجلة الإذاعة والتلفاز بالقاهرة. من أهم ما كتب من روايات: السنيورة، الأوباش، فلاح مصري في بلاد الفرنجة، مع عدد من مجموعات القصص القصيرة، والدراسات. وفي رسالة خطية منه يقرر أنه عاش تجربة عمال التراحيل في طفولته المبكرة، فكان نفرا ضمن أنفار الوسية التي تملكها الأسرة

الخديوية. وممكن أن تذكر شخصية النفر-التلميذ طلعت في الأوباش-وحكاية جده لأمه، أنه ابن لقاض هجر الأم الريفية عقب زواج غامض الأهداف، واختفى.

(7) كتب يوسف إدريس روايته الرائدة في موضوعها: «الحرام» عام 1959 وهي أكثر جمالا من الوجهة الفنية الخالصة، ولكن رواية خيري شلبي تذهب في النفس إلى مدى أوسع، بما تحرك من أفكار وما تعرض من مواقف. ولخيري شلبي ثلاث روايات عن عمال التراحيل-أولئك الذين عاش تجربتهم ممارسة وواقعا-انظر. بانوراما الرواية العربية المعاصرة: ص 79.

(8) في بداية شجرة البؤس كان شيخ الطريقة هو الذي يحدد حركة أتباعه ويقيم أنواع العلاقات بينهم، وحتى العمل الذي يمارسونه.. في الجيل التالي كانت الأم تتخلص من حليها الذهبية بالبيع ليتعلم أولادها في الجامعة، وقد غضب هؤلاء الشباب المتعلمون ووقفوا إلى جانب أختهم لأبيهم، التي فصم ابن عمها خطبته لها، لقبحها، وأراد أن يخطب أختهم الشقيقة. لقد وافق أبوهم وأمهم على هذا، ولكن الشباب المثقف لم يقبل إلحاق الأذى والاستهانة بمشاعر أخت لصالح أخرى، بصرف النظر عن الشقيق وغير الشقيق.

(9) إنجيل بطرس سمعان. دراسات في الرواية العربية: ص 78، وانظر موازنتها بين «زهرة» و «هنادي» في: دعاء الكروان.

(10) سليمان الشطي. الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ: ص 358- 363.

(11) انظر مثلا دراسة مؤيد الطلال: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية: ص 24، ما بعدها.

(12) باقر جواد الزجاجي: الرواية العراقية وقضية الريف: ص 44.

(13) مزيد الطلال: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية: ص 35- 39.

(14) ولد عبد الحميد بن هدوقة عام 1925 بمدينة المنصورة التابعة لولاية سطيف، له عدة روايات من أهمها هاتين الروايتين، اقترب كثيرا من عالم الفلاحين وشغل بهم، على الرغم من كثرة أسفاره للدراسة ثم للعمل.

(15) ريح الجنوب: ص 29- 33.

(16) ريح الجنوب: ص 44- 45.

(17) ريح الجنوب: ص 47.

(18) ريح الجنوب: ص 103.

(19) يطرق المؤلف هذا المعنى على لسان طبيب نفساني من النمسا (؟) كتب مقالا في مجلة فرنسية، قرأته نفيسة فاستوقفتها عبارته: إن المرء لو وصل به الأمر إلى أقصى محنة في حياته فإنه مع ذلك تبقى له حرية اختيار موقفه. «ريح الجنوب< ص 201. وقد اختارت الفرار، ص 218.

(20) الجزء الأول بعنوان. اللاز. وتقول مقدمة الطبعة الثالثة التي نشرت عام 1981: إن المؤلف أنهى روايته عام 1972 أما الجزء الثاني فهو بعنوان: العشق والموت في الزمن الحراشي: اللاز (الطبعة الثانية 1982).

(21) اللاز-ص 130 . ومن معانيه: الجزء الأول من العملة النقدية، واللقيط أيضا .

(22) العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 14- 18 .

(23) عبد الرحمن الشرقاوي، أحد طلائع الكتاب التقدميين، بدأ كاتب قصة، ونما كاتب مسرحية فقدم للمسرح: وطني عكا، صلاح الدين، والحسين شهيدا وغيرها، وانتهى كاتب دراسات إسلامية هدفها اكتشاف نقط التوافق بين التراث الإسلامي التاريخي والتطلع إلى التقدم، فكتب عن ابن تيمية، ومؤسسي المذاهب الفقهية، والصحابة رضوان الله عليهم، توفي عام 1987 .

(24) الأرض: 344, 345 .

(25) الأرض ص 76. كما أن الأزهر كان منذ عصر المماليك، ولا يزال، مصدر حماية الضمير العام، والمصلحة العامة، وقدم للحركات الإصلاحية عددا من أهم دعاتها .

(26) عباس خضر: قصص أعجبتني، ص 125 .

(27) الفلاح: انظر مثلا ما جاء في ص 23, 24 .

(28) هذا هو العنوان الفرعي لرواية (زينب)، التي كتبها هيكل.

(29) (ميثاق العمل الثوري) قدمه جمال عبد الناصر منهجا عاما لتصوره لبناء اشتراكية عربية، عام 1961 .

(30) الفلاح: ص 21, 22 . وتأمل كيف يتعلق المثقف بشكليات اللغة: خدامة-شغالة . ويرمي الفلاح إلى الجوهر، ويصوبه، ومع هذا يبدأ باللازمة الريفية: يا سيدي.

(31) الشخصية الجاهزة flat character وتعنى الشخصية المحددة أو المسطحة التي نجدها في العمل الفني مكتملة منذ بداية العمل والى نهايته، بعكس الشخصية النامية round character، وهي التي تتكون عبر سلسلة أحداث، وتكشف عن ذات نفسها بالتدريج، وتعاني تحولات واضحة فلا يكتمل معناها إلا باكتمال العمل الفني. وقد انحاز (فورستر) في كتابه: عناصر الرواية للشخصية النامية، لأنها الأدل-في رأيه-على عمق الموهبة، ولكن إدوين مولر في كتابه: بناء الرواية، (ص 21) يقول: أن الشخصية المسطحة هي وحدها القادرة عل الوفاء بغرض كاتب رواية الشخصية، وإنها الأداة الضرورية للتعبير عن نوع وأحد من الحياة.

(32) عرزال حمد السالم. ص 119 والعرزال هو البيت الريفي الصغير، أو ما يشبه العش في مناطق المستنقعات.

(33) عرزال حمد السالم: ص 371, 372 .

(34) عرزال حمد السالم: ص 105, 497 .

(35) عرزال حمد السالم: ص 61 .

(36) عرزال حمد السالم. ص 495 .

(37) عرزال حمد السالم: ص 322, 323 .

(38) في رواية «ملح الأرض» إشارة للزواج عن طريق الاختطاف، وبعض الطقوس المتعلقة بأفضلية ابن العم في الزواج.

(39) اقرأ اللوحة بكاملها، ص 308, 309 من الرواية.

(40) يندأح الطوفان، ص 100 .

(41) ترتوت بطل مسرحية كوميدية لموليير، هو نموذج الرجل المتستر بالمظهر الديني في سبيل ملذاته ونهمه المادي.

(42) إن المؤلف يربط بين التملك والتحلل، فمن قبل كانت زوجة صاحب الفرن في بيروت، ص 91.

(43) الصفحات: 24، 25، 63.
(44) ينداح الطوفان. ص 63.
(45) ينداح الطوفان، ص 61، واقرأ أيضا ص 101. وهناك ألوان أخرى من عدم المبالاة حتى وضع اسم بهجت بك مكان شوكت بك بضع مرات، ص 39، 40، 42.

الفصل الرابع

(1) طرح يان وات قضية العلاقة بين العمل الأدبي والحقيقة التي يقلدها، وهذه مسألة فلسفية، وكان طرحها ضد الواقعية، التي انتقدت لانشغالها بعصرها، وهذا في رأيهم واقع سريع الزوال.
The Rise of the Novel p: 10- 14.
ولعل هذا النقد كان واحدا من الدوافع المحبذة للسعي نحو أسلوب رمزي لا يتعامل مباشرة مع الجوانب الدنيئة أو الظاهرة في الحياة، وإنما يكتفي بالإيحاء بها والغوص إلى أعماقها، وكذلك كان دافعا إلى يقظة النظرة المثالية (النسبية) التي تحاول تجميل الحياة والواقع.
انظر لذلك: . 21:Fraser: The Modern Writer and his World, p
(2) الأدب المثالي أو الطوباوي Utopian يبدأ بجمهورية أفلاطون ومن سار على هداها في تقديم صورة متخيلة لحياة مفترضة، بهدف نقد الواقع أو تقديم الصورة البديلة، وقد أبدعت تحت هذا الشعار أعمال فنية شعرية عظيمة القيمة، مثل ما صنع توماس مور، وهو المسؤول عن إطلاق المصطلح.
(3) صح النوم: ص 72 ووصف الرواية بأنها مذكرات يعطي تصورا لشكلها الفني ودور الراوية فيها. ولعل هذا الاقتباس يصدر عن رؤية الكاتب لشعب مصر، فالحانة هي مجرد مكان يلتقي فيه الناس لغرض محدد دون رابطة دائمة، فكأنما يعبر بهذا عن التشتت، ولكنه تشتت ظاهري ينطوي في أعماقه عل توحد وتركيز إذ تعددت صور الأشخاص ظاهريا، ولكنها تعود إلى شخص واحد. لابد من أن نربط صدور هذه الرواية في وقتها بما أثير في أعقاب إعلان الجمهورية في مصر (1954) وتأهبها لسلسلة من التغييرات، من دعوة إلى مجتمع جديد ودخول عصر جديد.
(4) صح النوم. ص 73.
(5) صح النوم: ص 77.
(6) صح النوم: ص 86.
(7) تحقيق أدبي معه، جريدة الجمهورية (القاهرية) 15 / 10 / 1964.
(8) طه حسين: نقد وإصلاح: ص 152.
(9) وذلك بعد أن حطم إسماعيل قنديل المقام، وأخذ يعالج عيني فاطمة بالأدوية الكيماوية وحدها، فاختفى البصيص الباقي من نظرها، ثم عاد إليها بالدواء وزيت القنديل، كانت هذه النهاية نقطة هجوم على الرواية، ووجه الدفاع الممكن أن استصحاب الزيت مجرد رمز للإيمان.
(10) صح النوم: ص 107.
(11) صح النوم: ص 113.
(12) صح النوم: ص 123- 125. وهذا التسلل إلى نقد تجربة «البوم» يجرح الإحساس بمثاليتها، وتبقى الدلالة الرمزية تؤدي وظيفة النقد.
(13) هذه الآراء من مقالات نقدية ملحقة بالنص في طبعته الثانية (الدار التونسية للنشر عام

1985)، وكتاب نور الدين صمود: محمود المسعدي وكتابه (الدار التونسية للنشر عام 1983- الطبعة الثالثة).

(14) السد: ص 36, 37.

(15) السد: ص 87.

(16) السد: ص 88, 89.

(17) طه حسين: «أصداء تونسية». رد عل تعليق المسعدي عل مقالته الأولى: السد: ص 229 وما بعدها، وكتاب صمود، ص 73 وما بعدها. هنا يحتكم طه حسين إلى منهجه في ربط الأدب بالبيئة، والكشف عن الروافد المؤثرة.

18- هذه الاقتباسات من كتاب: عمود المسعدي وكتابه، وقد تضمن نصوص المقالات كاملة.

19- السد: ص146 , 147.

20- نجيب العقيقي، ولد في لبنان (1916) ونشأ وعاش في مصر يدرس في معاهدها، ثم عمل في الجامعة العربية حتى 1974، من أهم مؤلفاته: «المستشرقون» في ثلاثة أجزاء، وله روايتان غير هذه، إحداهما بعنوان: برج بابل، تحكي قصة اللبنانيين في مصر (عام 1951). انظر ترجمته لنفسه في أثناء كتابه: المستشرقون ج 3 ص 335- 338.

21- يعرف العقيقي بروايته بقوله إنها عن «مأساة الفلاحين في مصر، منذ أجيال حتى أسدلت الثورة الستار عليها». السابق: ص 336. ومن المتوقع أن تكون خبرته بموضوعه محدودة، وسنرى أن خبرته الفنية بلغة الرواية كذلك.

22- أرض الله. ص 152, 153, 154, 166.

23- الحوات والقصر: ص 16، ويحدد العامة الولاء للقصر بالابتعاد عنه: ص 32.

24- الحوات والقصر: ص 63، ويلجأ الكاتب إلى هذا التعبير ليجسد من خلاله كيف تصبح الشخصية معنى أو عقيدة عامة، وقد ردد الصورة نفسها في «اللاز» جـ 2.

25- الحوات والقصر: ص 198. والإشارة إلى الأخ المعادي لأخيه تتوافق وتقاليد «الحدوتة» الشعبية التي تميل إلى التشاؤم وتصور صراع الأخوة، ولكن الكاتب يرمز بهذا إلى أن صراع النفوذ والسلطة إنما يجري بين أخوة، ومع هذا فإنه لا رحمة فيه، والادعاء والتهمة فيه جاهزان، دون تحقق.

26- الحوات والقصر: ص 268.

27- الحوات والقصر: ص 23, 26. ومثل هذا كثير في حوار المؤتمر، ص 147 وما بعدها.

28- مزمار نوار: ص 155

29- مزمار نوار: ص 113. وهنا نتذكر المبدأ القائل: من كل حسب طاقته، ولكل على قدر حاجته. ويسبقه إلى الخاطر قول آخر: الناس شركاء في ثلاثة: الماء والكلأ والنار. وهذا تعبير عن عدالة الفطرة.

30- مزمار نوار: ص 114

31- مزمار نوار. ص 41. وهذا يعنى أن التمرد ظهر مبكرا، ولم نر القرية في صورتها الراضية المستقرة إلا من خلال إشارات تقريرية.

32- مزمار نوار: ص 47

33- مزمار نوار ة ص 72

34- مزمار نوار. ص 64

35- مزمار نوار: ص 77- 79

الفصل الخامس

(1) تأسف وزير سابق للأشغال والري، علانية في تلفاز القاهرة، على دخول الكهرباء إلى قرى الريف، لأن (ولنتأمل تعليل الوزير) الكهرباء جعلت الفلاح يقتني التلفاز، والفيديو، ومن ثم يعرف السهر، ولا يبكر إلى عمله، مما أثر في قدرة الأرض الإنتاجية ! !
على افتراض صحة الربط بين السبب والنتيجة، فإن تجنب سلبيات هذا الوضع لا يمكن أن يكون بإعادة الريف إلى الظلام، ولكنه الفكر الإقطاعي لا يزال يعيش في المدينة.

(2)النداهة حيوان خرافي، أو غول، يزعم الريفيون أنه يظهر لضحاياه في صورة امرأة جميلة تغري، ثم يستدرجهم إلى الخلاء أو الحقول، ويكشف ساقية فإذا هما ساقا عنز، ثم يصحب ضحيته حيث لا يعثر أحد لها على اثر. وموضوع قصة النداهة عن ريفي هاجر إلى المدينة وعمل بوابا لعمارة، وكانت له زوجة ريفية جميلة، طمع فيها بعض الشباب وغيرهم من سكان العمارة، فاستجابت لهداياهم المادية، وأحس زوجها بالكارثة المقبلة، فقرر العودة إلى القرية متنازلا عن الحياة الأكثر راحة ونعومة في المدينة، وفي محطة القطار، في الزحام، شردت الزوجة، وتركت زوجها مع أطفاله يعودون إلى حيث يشاء الزوج، أما هي فقد ألقت بنفسها في شارع المدينة الصاخبة.

(3) هذا عنوان قصة قصيرة اتخذته مجموعة قصصية عنوانا لها، والبلد التي يعنيها العجوز الريفي هي الخرطوم. لقد هجر ابنه القرية إلى المدينة بحثا عن فرصة عمل، لم يعد الفتى ولم يرسل ما يدل عل حياته في المدينة، سافر الأب إلى الخرطوم بحثا عن ولده، معتقدا أنها لن تختلف عن قريته في إمكان البحث والقدرة على العيش، ولكنه لم يجد من يدله، ولا من يستضيفه حين فرغ ماله، ولا من يحدثه، الناس كلهم يلهثون ويندفعون في الشوارع. ركب القطار عائدا إلى قريته، يائسا س استرداد ولده، هاتفا من قلب جريح وحيد بعبارته السابقة.

(4) جمال حمدان: شخصية مصر: ص 553.

(5) عبد الحكيم قاسم روائي وكاتب قصة قصيرة، واقعي الأسلوب، تخرج في حقوق الإسكندرية، عاش طفولته وصباه في إحدى قرى محافظة الغربية، ومن هنا جاءت خبرته المباشرة بأثر السيد البدوي (أحد أعلام التصوف في مصر) ومقامه في مدينة طنطا.

(6) عبد المحسن بدر. الروائي والأرض: ص 190. ومع هذا فقد عاب على روايات أخرى أنها تقدم رؤيا وحيدة الجانب، مجرد رؤيا سياسية، مجرد صراع مع السلطة تبهت عل ضوئه ألوان الحياة الأخرى في القرية: السابق ص 189، وهذا النقد يوجه إلى روايتي الشرقاوي: الأرض، والفلاح.

(7) لقد أجريت دراسات متعددة، وطريفة، عن التغير الاجتماعي في القرية في مختلف أنحاء العالم، في اليابان، والصين، والهند، والعراق، ومصر، وقد ثار جدل بين الباحثين حول الأسباب التي تساعد على تغير المجتمعات القروية، وهل هي عوامل داخلية، أو عوامل خارجية، هل تقوم على تدخل الحكومة بإنشاء المؤسسات ومنها المدارس والطرق الموصلة للمدينة، أم أن تغير التربية داخليا هو المؤثر، والأسباب الخارجية مجرد معجلة ؟ راجع عن هذا: المرأة الريفية: عاطف عدلي العبد، والمجتمع الريفي في العراق: عبد علي سليمان.

(8) انطلقت «آمنة» في اتجاه المهندس الذي كان سببا في مصرع أختها بدافع حب الاستطلاع والرغبة في الثأر للدم المهدر، ثم ما لبثت أن صارحت نفسها بأنها تعتبره ملكا لها، ورثته عن أختها ولا يصح لامرأة أخرى أن تستولي عليه، ثم كان الحب.

(9) هذه الروايات سبقت الإشارة إليها. وهي تنتمي إلى أقطار مختلفة، مما يعنى وحدة النظرة وحتمية العلاقة. أما «حكايات الزمن الضائع» فهي الرواية الوحيدة التي ألفها الكاتب المسرحي ألفريد فرج (عام 1983).

(10) عبد الكريم غلاب: دفنا الماضي ص 232: «فاس لن تقوم بالدور الذي تقوم به الدار البيضاء»، ومع هذا فأهم أحداث الرواية في فاس. انظر عن أدبه ما كتب سيد حامد النساج في: بانوراما الرواية العربية. ص 208 وما بعدها، والأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى: ص 269 وما بعدها.

(11) دفنا الماضي: الفصول 11- 13.

(12) عائشة: ص 39.

(13) راجع عن الرواية ما كتبه يوسف الشاروني في كتابه: نماذج من الرواية المصرية. ص. 67 وما بعدها.

(14) دماء وطين: ص 38- 39.

(15) صدرت الجنة العذراء عام 1963، وصدرت للزمن بقية عام 1968.

(16) يقول في حديث له اقتبسه يوسف نوفل في كتابه: محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه. «كل صاحب قلم بدأ بعد النكسة يفحص قلمه من جديد، تماما كما بدأ الجنود يفعلون، وأنا أؤمن دائما باتساع نطاق المسؤولية، وأول المسؤولين هم الكتاب، لأنهم يملكون أداة التوجيه:< ص 9.

(17) الرواية المصرية المعاصرة: ص 141.

(18) محمد عبد الحليم عبد الله، حياته وأدبه: ص 110- 113، وأماكن أخرى من ا لكتاب.

(19) أيام الجفاف: ص 69.

(20) كرم النحل هي القرية التي جرت فيها أحداث «دماء وطين».

(21) أيام الجفاف: ص 57.

(22) أبو لمعة. شخصية فكاهية اخترعها أحد ممثلي الكوميديا في مصر، وهو يضحك جمهوره بشخصية المدعي الكاذب الذي يبالغ في كل شيء حتى الإحالة.

(23) أيام الجفاف: ص 59. وقد اهتم يحي حقي بالأصول العائلية لعباس، وكانت من دوافع تشكيل الشخصية على النحو الذي كانت عليه في علاقتها بالمدينة، ثم بالريف.

(24) أيام الجفاف: ص 80. والفكرة ذاتها طرحها في «أخبار عزبة المنيسي».

(25) مبارك ربيع: من مواليد الدار البيضاء عام 1935- درس الفلسفة، ومارس التدريس، وله روايات أخرى من أهمها الطيبون. حصل عل الدكتوراه في الفلسفة مؤخرا.

(26) بركات: جمع بركة (بفتح الباء، وسكون الراء) وهي تعني المكان الضيق الذي يكاد يتسع ليبرك فيه الإنسان.

(27) كان العربي قد هرب من القرية قبل أن يستولي الفرنسيون على جميع ما يملك من أرض.

(28) الريح الشتوية: ص 111. وتسمية كروم التين فيها خطأ، أوهي عامية مغربية، لان الكرم للعنب.

(29) الريح الشتوية: ص 124, 125.

(30) أشارت رواية «الأرض» إلى استقدام جنود، الهجانة «لإرهاب القرية المصرية من السودان، وستشير روايات سودانية إلى مثل ذلك، لبث الكراهية بين أبناء القطرين.
(31) الريح الشتوية: ص 123.
(32) الريح الشتوية: ص 227.
(33) الريح الشتوية: ص 357.
(34) شرق النخيل. ص 93.
(35) شرق النخيل: ص 32.
(36) شرق النخيل: ص 54.
(37) شرق النخيل: ص 55.
(38) محسن: أحد شخصيات «عودة الروح»، وقد أحب سنية، ثم انغمر في المظاهرات هربا من مواجهة فشله في الحب.

الفصل السادس

(1) من ذلك مثلا ما تذكره بعض المصادر القديمة من استيطان بعض القبائل العربية في مصر، قبل الفتح الإسلامي، ومنها قبيلة لخم التي انضمت لجيش الفتح بقيادة عمرو ابن العاص-وقاتلت معه، وكان أفرادها يعرفون لغة البلاد. انظر: حسن عبد الحميد جبر: رسالة ماجستير مخطوطة بعنوان. العلاقات بين مصر والإدارة الحكومية في عصر الولاة. ص 33، ويذكر الباحث أن هذه القبائل كانت تقيم في البوادي المصرية، أما بعد الفتح فقد استقر من بقي من الجيش في المدن الكبيرة أيضا.
(2) ومؤشرات هذا أن عددا كبيرا من القرى يحمل صفة الانتماء القبلي أو العشائري حتى لو لم يكن تكوينه السكاني قاصرا على عشيرة واحدة، مثل: بن مروينى مزار، وبني سويف (وهي مدينة كبيرة)، وقد ينادي الفلاح الشخص الآخر من هذه العشائر بكلمة: «يا بدوية»-مستخدما هذه الطريقة العامية في النسبة، ويعني: يا بدوي، وهي في مقام: يا سيدي.
(3) كان يقوم الفتى الخاطف بتقديم أخته مثالا أو ابنته، إلى الأسرة التي خطف ابنتها، كي يتزوج أحدهم بهذه الأخت أو الابنة، وفي هذه الحالة من التراضي يتم الصلح. وهنا موازنة أشد طرافة، ففي رواية. شجرة الدفلي، نتخذ عملية خطف مصطنعة سبيلا إلى إتمام زواج معترض عليه، ولكن «الخطف» في جبل لبنان غيره في بادية العراق والشام، ففي لبنان قام الكاهن (في قرية مجاورة) بإتمام طقوس الزواج، وبسط حمايته على العروسين ليلة زفافهما، وعاد الفتى بفتاته إلى قريته بعد يوم أو يومين دون أن يتعرض إلى ملامة حقيقية. إن هذا يذكرنا بما صوره يوسف إدريس في «حادثة شرف، ومحمد يوسف القعيد في» أخبار عزبة المنيسي «عن ردود الفعل الهادئة-أو العاقلة-تجاه حوادث الشرف في الريف، بحيث نجد أن الاستفزاز والميل إلى العنف أو التظاهر بالعنف والانتقام لا يأتيان إلا تحت دوافع استثنائية وقتية.
(4) عبد الكريم غلاب: دفنا الماضي: ص 107، وياسمين (السرية) خطفت طفلة من البادية، ويبعث للحاج التهامي في المدينة، فنشأت في بيته، ثم بنى بها. أما خدوج فهي زوجه.
(5) عودة الروح: جـ 2 ص 23- 26. وقد ارتبطت حياة البدو على حافة المناطق الزراعية بالخطف والإغارة، ولنتذكر مخاوف التهامي في «دفنا الماضي»، وفي «ملح الأرض» كان الخوف المتسلط عل

الفلاحين (مع أن القرية مكونة من عشائر قوية) من هجوم البدو، حين أحاط القحط والجفاف بالمنطقة، وبين الروايتين تباعد مكاني، فإحداهما من المغرب والأخرى من سورية.

(6) الأرض. ص 42.

(7) دعاء الكروان: ص 14، والبحر الذي عبرته الأسرة المنفية يقصد به النيل، ويطلق عليه في مصر «البحر» عل سبيل التعظيم. وهذا السلوك العشائري الذي يريدنا الكاتب أن نعتقد بإمكانه ينطوي عل تناقض واضح، إذ كيف تثور العشيرة على رجل منها بسبب عدوانه على أعراض غيره، ثم لا تحافظ العشيرة على أعراضها فتتفى بناته عن أرضها ؟ لعل السر المختفي يكمن في قوة العشيرة التي تولت عملية القتل، ومن ثم يكون النفي بمثابة تبرؤ من الفعلة واسترضاء لمن وقع الاعتداء على أعراضهم. هذه المسالة لم يفكر الكاتب في حلها على أهميتها بالنسبة لقيم المجتمع الذي يصوره، والذي سيستقدم منه خال الفتاتين ليقوم بقتل هنادي جزاء زلتها.

(8) بين مدينة دمنهور ودسونس، انظر كتاب منصور الحازمي: محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية. ص 7.

(9) أزهار الشوك. ص 9.

(10) منصور الحازمي: محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية. ص 108 ، 109 .

(11) غالب هلسا. كاتب أردني، عاش في مصر وكتب قصصا باللهجة القاهرية، وتنقل بين العراق وسورية، حيث يعيش الآن.

(12) إذ يهرب الفلاح عقب قتله للبدوي، فلا يجد ملاذا إلا في بيت فلاح آخر نصراني، فكأن الكاتب تعمد هذا الانتقاء ليرد عل الاعتراض الوارد في بداية روايته، ودون وجود ربط سببي بين الحادثتين، إلا أن الذي طرح الاعتراض هو نفسه الذي قتل.

(13) زنوج وبدو وفلاحون: ص 13 ، 17 ، 22 .

(14) زنوج وبدو وفلاحون: ص 28 .

(15) زنوج وبدو وفلاحون: ص 32 .

(16) زنوج وبدو وفلاحون: ص 39 .

(17) ينتشر هذا الحوار المثير راسما أطراف الموقف، من ص 39 إلى 46.

(18) زنوج وبدو وفلاحون. ص 44.

(19) كاتب روائي سعودي، يعيش حاليا في العراق، , نال شهرة عريضة عقب صدور روايته «شرقي المتوسط» وله غيرها : الأشجار واغتيال مرزوق، وقصة حب مجوسية.

(20) مدن الملح: «التيه:< ص 385 .

(21) مدن الملح: «التيه:< 385 .

(22) مدن الملح. «التيه:< ص 393 والفلو : المهر الصغير، والبرحي: أجود أنواع التمر العراقي، القطا . طائر رشيق خفيف الحركة.

(23) الأجزخانة: الصيدلية. الدخاتره أو الدكاتارة: الأطباء، ماتنراد : لا يريدها أحد، شو، شنهو: ماذا ؟، انسدحوا : ارتموا أرضا، يمون: له فيه عشم وأمل، برنجي: أول، تبينا : تريدنا، ما يخالف: لا مانع، ضيعت: فقدت عقلي، زق: تغوط.

(24) مدن الملح: «الأخدود» ص 27.

(25) مدن الملح: «الأخدود»، ص 81.

(26) الحوير: ولد الناقة الصغير، والفي والمي. الظل والماء.

(27) مدن الملح: «الأخدود»، ص 433، 110، 447.
(28) مدن الملح: «الأخدود»، ص 285.
(29) مدن الملح. «الأخدود» ص 411، 419، 445.

الفصل السابع

(1) ليس من أهدافنا تقديم إحصاء بالروايات الفلسطينية، ونكتفي بأهم الدراسات التي تناولتها أو جوانب منها مثل: الرواية في الأدب الفلسطيني: أحمد أبو مطر-دراسات في أدب النكبة، الرواية: عبد الكريم الأشقر-في القصة والرواية الفلسطينية: إبراهيم خليل-في الرواية الفلسطينية: فخري صالح-البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية: علي الخليلي-ما لم يعرف من أدب غسان كنفاني: سليمان الشيخ. وغيرها من الدراسات التي اضطلعت بأهمها مجلة: شؤون فلسطينية.

(2) نجد استثناء واحدا في هذا المجال، هو رواية: «النيل يجري شمالا» للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، وهي محاولة تفسير للشخصية المصرية، وهو بسبيل إعداد رواية أخرى تكملة لها، وهذا النوع من الروايات محفوف بالمزالق لنقص الخبرة، وقد يحقق ميزة الموضوعية صعبة المنال. ولهذا الكاتب روايات وقصص قصيرة تجري في منطقة البصرة، حيث نشأ في رعاية أخواله، ولكنها لا تدخل في هذا الاستثناء، لأنه يملك الخبرة المباشرة، ولتقارب الطبائع والنشاط السكاني حول الخليج العربي. ولا يدخل في هذا الاستثناء أيضا كتب الرحلات وما يشبهها، إذ نحصر اهتمامنا بالروايات.

(3) انظر مثلا رواية «واحة بلا ظل» في سيارة أجرة، منطلقة من مدينة تونس إلى الريف، يجري الحديث بين الركاب، وإذا به يناقش ما تفعله إسرائيل في الأرض المحتلة، وطريقة مواجهته ودور العرب في المواجهة، منددا ببعض ما كان في حرب 1948 (الرواية ص 9- 11).

(4) يسجل الكاتب من ذكرياته العزيزة، أنه زار قطاع غزة ضمن وفد للأدباء العرب (عام 1960)، وكان لا يزال طالبا بالجامعة، وقد غلب على تصوراته أن الناس في القطاع يعيشون وكأنهم في جبهة قتال، أو انتظار غارة، ولن ينسى دهشته وسعادته حين زار مخيم «البريج»، وتصادف أن امرأتين كانتا تتشاجران وتتبادلان «الردح» من أعلى مستوى، وإذا فإن لديهم ما يشغلهم من أمور الحياة كما انهم يمكر أن يتضاربوا ويتشاتموا أيضا ! وحتى النساء يتفاخرن ويتبادلن الهجاء بألفاظ مكشوفة أحيانا.

(5) لم نقصد بالرواية الفنية الخالصة الرواية التي تعنى بالشكل الجمالي والصياغة ولا تنطلق من مضمون يهدف إلى إنارة فكرة أو قضية، وإنما قصدنا أنها لم تنطو على «ضمير» فلسطيني خاص في تصور الأشياء، أو اهتمام بفلسطين. رواية كنفاني لم تنشر للآن، كشف عنها سليمان الشيخ في كتابه، ورواية وليد أبو بكر نشرتها دار الآداب (1980).

(6) راجع عن الروايتين دراسة إلياس خوري: شؤون فلسطينية، العدد 13- أيلول 1972.

(7) راجع عن هاتين الروايتين. فخري صالح: في الرواية الفلسطينية: ص 109 وما بعدها. وعن عائد إلى حيفا وأثرها في الرواية الفلسطينية راجع الدراسة الموسعة لأحمد أبو مطر. الرواية في الأدب الفلسطيني. ص 212- 219.

(8) الكيبوتز: نظام المستعمرات أو المزارع الجماعية التي أقامتها الحركة الصهيونية في فلسطين منذ مطلع القرن العشرين لتكون قاعدة زراعية عسكرية لغزو فلسطين لإقامة الدولة وحمايتها.

وهكذا يعد المكان لاستقبال العمال الزراعيين أو من يمكن تشكيلهم في هذه المهنة، قبل غيرهم، ليتم الارتباط بالأرض كهدف استراتيجي. ونظرا لافتقاد اليهود للخبرة الزراعية، فقد كان أعتماد المهاجرين اليهود على الفلاح العربي نظرا لخبرته وقدرته على تحمل الظروف المناخية. وهكذا نشأت جماعات تعلن أن دينها العمل، العمل اليدوي والجسدي، فهو وحده الذي يقيم الرابطة بين الإنسان والأرض. لقد كانت هذه المبادئ وراء عمليات طرد الفلاحين العرب من القرى وإكراههم بالعنف والرعب على مغادرة أراضيهم.

أما الموشاف في القرية التعاونية التي لا تعترف بالملكية الشخصية لأي أحد في أي شيء وبين أعضائها مساواة مطلقة، ولابد من العمل في الزراعة والنجاح في تحقيق الإنتاج، وإلا طرد العضو، ويتم كل شيء في القرية تعاونيا، من الإدارة إلى التسويق، وكما لا تخصص الأرض فإنها لا تورث. وقد تشكلت حركة ما بين 1952- 1954 تحت شعار: «من المدينة إلى الريف» تعمل على ترغيب سكان المدن في سكنى الريف والعمل في الزراعة، وقد نجحت في تحقيق أهدافها في تلك الفترة التي شهدت تزايدا لهجرة العالمية إلى فلسطين.

راجع مواضع مختلفة من العددين 4, 26 من سلسلة دراسات فلسطينية عن الكيبوتز، والموشات.

(9) في كتابه: الشخصية الصهيونية في الرواية الإنكليزية: ص 117- 125، والصابرا تحوير لكلمة «تصبار» أو «تزابار» العبيرية، التي تعني «صبار» بالعربية وهذه التسمية المجازية تدل على أن الصابرا قاس من الخارج رقيق من الداخل. ويظهر المؤلف زيف هذه التسمية، ونذكر هنا أن سحر خليفة اختارت عنوانا لإحدى رواياتها «الصبار»، ولكن الصبار العربي يعني القدرة على معايشة كل الأجواء والصمود أمام عدوان الطبيعة.

(10) السابق: ص 118، والعبارة منسوبة لداعية صهيوني.

(11) السابق: ص 125 (في سياق تحليل لروايات صهيونية).

(12) راجع ما كتبه أحمد أبو مطر: (الرواية في الأدب الفلسطيني) عن الاتجاه الرومانسي، ص 57، والاتجاه الواقعي: ص 159، والاتجاه الرمزي: ص 295، وهو يصف الحديث عن اتجاه رمزي يمثل تيارا في الرواية الفلسطينية بأنه مغالاة.

(13) الرواية في الأدب الفلسطيني: 312، وانظر دراسته الموسعة الضافية للروايتين في الباب الثالث من كتابه.

(14) ونزل القرية غريب: ص 80, 93.

(15) صدرت أولى روايات أميل حبيبي في نفس العام الذي صدرت فيه أم سعد لكنفاني (1969) التي تصور الحياة داخل مخيم في جنوب لبنان، وتعبر عن موقف إنساني تقدمي، ولكن مساحة المكان ميزة لا يستهان بها بالنسبة لموضوعنا، فضلا عن أسلوب حبيبي المميز.

(16) المتشائل: ص ,30 49, 62, 65، وانظر أيضا: ص 124، والطريقة التي يستدرجنا بها لنذكر هذه القرى.

(17) المتشائل. ص 137, 139.

(18) أيام الحب والموت. ص 49 وجاء ذكر هذه المذبحة أيضا في «بير الشوم» كعامل هام ومؤثر عنيف في دفع أهل القرى للرحيل وإخلاء أراضيهم وقراهم.

(19) أيام الحب والموت: ص 22, 38.

(20) أيام الحب والموت: ص 9.

(21) العشاق: 123- 126.

(22) هذا أساس تقسيم إدوين موير في كتابه: «بناء الرواية» ما بين رواية حدث ورواية شخصية، ورواية درامية، ورواية تسجيلية، وتميز الرواية الدرامية باختفاء الهوة بين الشخصيات والحبكة، واقتصارها على مشهد ضيق وقطاع واحد من الحياة، ليحتدم الصراع وينتهي في حتمية: ص 37-5.

(23) وهذا الصراع الطبقي ليس على الثروة فقط، انه ينعكس على مفهوم الوطن وتضحيات الأفراد من أجله، فالأغنياء لا يدافعون عن بناتهم (ص 25) وحين تنتشر أخبار الاستعدادات العسكرية من الدول العربية تردد البرجوازية نغمه التواكل والانطواء على صيدها بلا مقابل: «يبدو أن الحرب قادمة، وهي ستريحنا من حمل السلاح» (ص 112).

(24) بير الشوم. س 13.

(25) وليد أبو بكر: كاتب وناقد صحفي، عمل أخصائيا اجتماعيا في مدارس الكويت ثم تفرغ للعمل الصحفي والكتابة الأدبية، له غير هذه الرواية: «العدوى» 1978، والحنونة 1985، وعدد من الدراسات النقدية، عضو اتحاد كتاب فلسطين.

(26) الخيوط. ص 147.

(27) الخيوط: ص 17.

(28) عصافير الشمال: ص 16، والإشارة إلى دولة نظيفة من العرب ترددت في أكثر من رواية، وسبقت بها «بير الشوم»، واسم القرية «عباد شمس» اتخذته سحر خليفة عنوانا لروايتها، ولكنه استخدام رمزي، وليس أسما للقرية.

(29) فزاعة العصافير هي ما يعرف في مصر «بخيال المآتة».

(30) عصافير الشمال. ص 135.

(31) يحي يخلف، من اشهر كتاباته رواية: نجران تحت الصفر (1975).

(32) تفاح المجانين: ص 13.

(33) تفاح المجانين: ص 21، 18، 36.

(34) الصبار: ص 207، 210، 40، 41 على التوالي.

(35) أي: لا أدري.

(36) الصبار: ص 50.

(37) الصبار: ص 8، 9

(38) الصبار: ص 44، ولم تكن أم أسامة تعرف أن عادلا يعمل سرا في المصانع الإسرائيلية.

(39) عباد الشمس: ص 49. والآلات جمع آل، بطريقة تهكمية ساخرة من كل الأسر الكبيرة البرجوازية.

(40) أي أن عادلا اقترب من حل ترلستوي، وزع أرضه على فلاحيها، أخذ له بعقيدة الاشتراكية عمليا، والطريف أن إسرائيل التي تعمل على نشر نظام المستوطنات الزراعية (الكيبوتز) لم تقبل من عادل أن يقوم طوعيا، مع عماله العرب، بتطبيق المنهج ذاته، لقد استولت على مستوطنته لحسابها.

الفصل الثامن

(1) الطيب صالح من مواليد إحدى القرى، مركز مروي بالمديرية الشمالية (عام 1929)، وهي بيئة

أساسية في جميع رواياته، سمى على اسم شيخ الضريح في القرية، وكان أبوه من أتباع الطرق الصوفية. حفظ الطيب القرآن الكريم، وقضى المرحلة الثانوية بوادي سيدنا، شمالي أم درمان، ثم انتقل إلى الخرطوم وقضى سنوات بكلية العلوم، ولم يكمل دراستها لرغبته في دراسة الآداب، غير أن اللوائح الجامعية لم تقبل تحويله، فاشتغل مدرسا تحت ضغط الظروف، ثم التحق بالإذاعة البريطانية وعاش في لندن وحصل على شهادة في الشؤون الدولية، ثم عمل وكيلا لوزارة الإعلام في قطر. متزوج من إنجليزية، وأنجب ثلاث بنات.
راجع عن حياته وأدبه: الطيب صالح عبقري الرواية العربية، لعدد من المؤلفين، وبخاصة ص 7، 79، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 412.

(2) يوجز محمد زغلول سلام حال القصص السودانية الأولى في الثلاثينيات بأنها عن الحب مشبوب المشاعر، المليء بالتهويمات الخيالية، وأنها لا ترتبط بأرض السودان أو بواقع حياة الناس فيه، وهنا تسطع الآثار العالمية الرومانسية عن طريق المنفلوطي وجيله من المعربين والمترجمين: دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 377. والطيب صالح نفسه يذكر الرافعي وطه حسين والمازني وأحمد زكي في مقدمة من تأثر بهم، ثم يضيف إليهم من السودان وتونس ولبنان، ومن أدباء أوروبيين في عصور مختلفة، والرواية الإنجليزية في القرن التاسع عشر، كمؤثرات مباشرة عامة في فنه، هذا بخلاف ما يمكن اعتباره مؤثرا في رواية بعينها كإشارته إلى الأثر الفرويدي في موسم الهجرة بصفة خاصة. انظر: عبقري الرواية العربية، ص 206 و215.

(3) يكشف الطيب صالح العلاقة بين «الزين»و«موسم الهجرة» حسب هذا الترتيب بأن شخص الزين كله قلب وحب يعطي ولا يطلب، وفي عرسه يجمع كل متناقضات البلد دون أي مجهود، لأنه فقط يملك الحب الغامر لجميع أرجاء البلد، ثم يقول. «في محاولتي الثانية» «موسم الهجرة» قدمت شخصية مصطفى سعيد.. ، ومن الواضح أن البلد بمعناه المجازي حيث فكرة التناسق في الكون، كما كان في عرس الزين.. . بدأ يهتز، وبدأت صراعات جديدة بالظهور»، أما جلال العشري فيستنتج أمرا آخر بناء على توهم أن «موسم الهجرة» تسبق «الزين»، فيقول: «رواية عرس الزين تنتهي في رحلة العودة إلى الداخل.. داخل الذات الأفريقية، وهي الرحلة التي بدأت من حيث انتهت رواية» موسم الهجرة إلى الشمال «، أو رحلة الانطلاق إلى الخارج، حيث الحضارة الغربية». انظر: الطيب الصالح عبقري الرواية العربية، ص
124 , 125 , 178، وفي ص 180 إشارة إلى أن عرس الزين هي الرواية الأولى أيضا.

(4) صدر كتاب: «الطيب صالح عبقري الرواية العربية» عام 1976 عن دار العودة التي أصدرت طبعات من عرس الزين، وموسم الهجرة، وقد اختصت بهما الدراسات دون «بندر شاه» التي كانت قد صدرت أيضا، جمع الكتاب أهم ما كتب عن الروايتين، وليس كل ما كتب، ولعله استمد عنوانه من دراسة رجاء النقاش، . عبقرية روائية جديدة. وهناك فرق المبالغة في عنوان الكتاب، الذي يشعر بفردانيته، وقد نالت «موسم الهجرة» اهتماما زائدا، حتى أعدت عنها رسالة نيل درجة الأستاذية (الماجستير) من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تونس، للباحثة فوزية الصفار، تحت عنوان: أزمة الأجيال العربية المعاصرة»(عام 1980).

(5) الطيب صالح عبقري الرواية العربية: ص 126.

(6) عرس الزين. ص (11).

(7) عرس الزين. ص 16, 17.

(8) «ميشكين» بطل رواية «الأبله» إحدى أعمالي دوستويفسكي العظيمة، أراد من خلاله أن يصور

«الرجل الطيب الفعال» ويضرب أمثلة-في إحدى رسائله-لنماذج متفاوتة من التعبير عن هذه الفكرة: المسيح (وهو المثل الكامل لهذا)، ودون كيشوت وجان فالجان، وهناك تفسير فلسفي لأهمية وصف البلاهة بالنسبة للشخصية: راجع ريتشارد بيس: دوستويفسكي: دراسة لرواياته العظمى: ص 97 وما بعدها. أما توفيق الحكيم فقد وصف الفلاح المصري في عودة الروح بأنه يعرف الكثير بقلبه، وليس بعقله، يعرف لكنه لا يعرف أنه يعرف.

(9) عرس الزين: ص 52.

(10) عرس الزين: ص 36- 37. ويأخذ نبي الله الخضر مكانة بارزة في جميع الروايات السودانية الريفية، وهو دائما راية سلام، وداعية محبة، وبشير بركة، وعلامة نجاة حين تحيق الكوارث.

(11) بندرشاه: ص 11.

(12) الطيب صالح عبقري الرواية العربية، من مقال علي الراعي: ص 106.

(13) السابق، من مقال جلال العشري، ص 152 وما بعدها.

(14) حملت بعض قصص الطيب صالح أسماء القرى، ومن أشهرها (ود حامد) التي كانت بيئة لقصته القصيرة المبكرة «دومة ود حامد»، و شجرة الدوم معروفة في السودان وخارجها، ولكنه في عرس الزين وموسم الهجرة وما بعدهما يشير إلى القرية دون تعيين، وهنا تتعادل خصوصية الوصف مع عمومية أو شيوع الاسم، مما يساعد على تجاوز المحدد الواقعي إلى العام الرمزي.

(15) الطيب صالح عبقري الرواية العربية، مقال محي الدين صبحي: ص 35.

(16) السابق، من حوار الطيب صالح مع بعض النقاد، ص 123.

(17) السابق، من مقال عثمان حسن أحمد: ص 187.

(18) ويرمز إليه بـ: «مزج إلى» التي تعني تقديم أكثر من حدث في أكثر من موقع تجرى متزامنة. أما الاسترجاع فليس مستحبا في التلفاز.. تشكيل الفيلم السينمائي يسمح به

(19) عرس الزين: ص 64 وما بعدها.

(0 2) عرس الزين: ص 72، ص 78.

(21) انقلب سيف الدين-في عرس الزين-على سلوكه المستهتر كما أشرنا. أما في مرحلة تالية فقد قال عنه الطاهر الرواسي: «سيف الدين من زمان ترك الإمام، بقي زي ما تقوله بين بين، رجل في الجنة ورجل في النار»، بندر شاه: ص 12، وفي هذا يغادر الكاتب النمطية، ويقيم حوارا بين الموروث والمكتسب.

(22) يقول الطيب صالح عن مصطفى سعيد: «أحسست بهذه الشخصية تكبر وتحاول أن تطغى، فحاولت أن أحيطها بشخصيات فرعية، ولكن أعتقد أن تجربتي لم تنجح:< الطيب صالح عبقري الرواية العربية: ص 126.

(23) أو الرواية تكوين الشخصية، وهو يطلق-نقديا-على الرواية التي تتضمن وصفا دقيقا للأطوار التي تمر بها إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية من الطفولة إلى النضج. راجع: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 44، 45.

(24) في حرارة المنشور ضمن كتاب «عبقري الرواية العربية» يقيم الطيب، صالح الروايات الثلاث، ويعلل قول خلدون الشمعة إن بيئة الصراع في موسم الهجرة أشد شراسة منها في قنديل أم هاضم، بأن ينزل الطيب إن الفارق فارق مراحل، وهؤلاء كتبوا رواياتهم في مرحلة الاندهاش بالغرب. ص 129، وفي المرجع نفسه إشارة موسعة لروايات الصدمة الحضارية ص 139. وقد عالجنا بعض هذه الروايات بدءا بعلم الدين، رواية على مبارك، وحديث عيسى بن هشام للمويلحي،

وإلى قنديل أم هاشم. راجع عن هذا الأمر: الواقعية في الرواية العربية، ص 411 وما بعدها، تحت عنوان: نظرة تاريخية على موقف الرواية من الحضارة الأوروبية.

(25) وهذه قضية فنية لا تعني انعدام الوجود الحي، لأن هذا الراوية أحيل إلى التقاعد في بندر شاه، وعلد إلى القرية، وليس له اسم في البداية، إنه الراوية غير أن ود الرواسي سيخاطبه ص 18: «شايف يا محيميد»، وانظر أيضا ص 42. ووجود الاسم أو التحديد بالصفة لا يقدح في التصور الفني الذي نكشف عنه كعلاقة بين شخصين هما شخص واحد، أحدهما موجود، والآخر بمثابة الأمنية أو الحلم.

(26) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 16.

((27) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 9.

(28) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 6.

(29) كان إسماعيل بطل «قنديل أم هاشم» عائدا إلى مصر في سفينة، ونجواه للوطن ارتبطت برؤية أرضه من البحر، فهذا الهتاف الروحي مصدره الرؤية الأولى، وهذا ما لا نجده في عودة الراوية في موسم الهجرة، فهو عائد إلى القرية، وليس إلى الوطن، فلا بد من أنه عاد منذ مدة.

(30) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 11.

(31) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 18.

(32) موسم الهجرة إلى الشمال: انظر صفحتي 05، 31.

(33) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 9.

(34) فنحن لا نستبعد أن يكون مصطفى قد رحل من جديد، يبحث عن حلم الولادة الجديدة بصيغة أخرى، نتمنى أن ينميها المؤلف المبدع في عمل جديد يستكمل به هذه الشخصية معقدة التركيب.

(35) موسم الهجرة إلى الشمال: ص 170.

(36) الطيب صالح عبقري الرواية العربية: ص 220.

(37) بندر شاه: ص 131.

(38) «جزيرة العوض» نشر الدار السودانية للكتب-الخرطوم، من دون تاريخ، وفي مقدمتها ثبت بمؤلفات الكاتب نشرت 1979، وفي سياق الرواية لوحات رسمها المؤلف نفسه تاريخها 1980، ومن هنا نرجح تاريخ النشر، وجهود الحميدي قبل هذه الرواية تنحصر في أربع مسرحيات، فهذه روايته الأولى.

(39) الرواية المكانية هي تسمية من وجه لرواية الشخصية، والوصفان يمتزجان في هذه الرواية، ونلاحظ أن المكان فيها هو الذي يصنع الحبكة ويطور الحدث، بحيث إننا لا نكاد نرى بوضوح مكانا آخر، غير أننا لا نرى الجزيرة إلا من خلال هذا الفتى «عوض»، وهذا ما منح الرواية شخصيتها المميزة.

(40) إذا أخذنا بالمنظور العضوي فهذا من الأمراض النفسية المتوقعة للشعور بالعزلة والكآبة، وإذا أخذنا بالمنظور الرمزي فهذا ما يناسب لغة الإنسان في العصور البدائية.

(41) جزيرة العوض: ص 152.

(42) جزيرة العوض: ص 180.

(43) في مواقع متفرقة تنبئ الصياغة والخطاب عن إدراك رجل مثقف، وليس ريفي بسيط، كالإشارة إلى «الهيكل الوظيفي» (ص 38) وتوجيه الخطاب إلى القارئ الكريم (ص 215، 240،

249). والطريف أن هذا لم يحدث إلا في القسم الأخير من الرواية، وانظر أيضا الصفحات 234، 259 , 290 ففيها ثقافة المؤلف وليس حدود وعي بطل الرواية. (44) يمتد هذا القسم من ص 97 إلى 148.

(45) جزيرة العوض: ص 121.

(46) جزيرة العوض: ص 123.

(47) جزيرة العوض. ص 124.

(48) جزيرة العوض: ص 131.

(49) أحزان النهر والغابة: ص 14, 15.

(50) من بين ما أشارت إليه الرواية من مناطق ومدن: شرقي السودان حيث تعصف رياح الهباباي، وجبل ارتويت بطبيعته الخلابة، وصحراء اوجدين المخيفة، حيث الهدندوة، وعطيرة، وأقصى الشمال على ثغر النيل، ودنقلة وجوبا، وفاشري، وطوكر، فضلا عن الغابة.

(51) مذكرات كاشفة عن تجربة الماضي، في غرفة مغلقة، يكتشفها شخص وافد، ولا يعرف عنها أهل الدار شيئا، سبق إليها الطيب الصالح في موسم الهجرة، لكن هذا التوافق المظهري لا يستند إلى وظيفة المذكرات في إخفاء معنى على الشخصية صانعة المذكرات، أو المغزى العام للرواية هذه المذكرات في «أحزان النهر والغابة»، ص 171- 199.

(52) حين سمعت آسيا اسم فنجاك ينادي به رجل تعجبت واعتبرته غريبا، لأن فنجاك اسم لمدينة ليست قريبة من المنطقة، لكن صديقتها مادينق وضحت لها موقف أهل الغابة من الأسماء. فالشخص إذا أعجبه إيقاع كلمة، أو معناها جعلها اسما له، دون أن يعني شيئا آخر، وقد يكون الاسم المختار لمدينة أو حادثة أو حيوان، المهم الإيقاع أو إيحاء القوة. انظر الرواية، ص 134 , 135.

(53) الرجل العربي الشمالي يموت بسهولة، فلنأسف له يا إخواني، أو: فاعفوا يا إخواني.

(54) والحب عند الأب متجه إلى كل أبناء أرومته، أما الإنجليز الذين انتزعوه من حقله بالمديرية الشمالية، وعلموه وهندموه، فانه لم يسبح بحمدهم، وكان يلعنهم في السر والعلن (ص 14 , 15). وحب الأم للأرض يتجسد في ارتباطها بالقرية مسقط رأسها، تطوف في مساحة السودان المترامية، ولكنها تعود لزيارتها وتستجلب أخبارها بكل وسيلة، وقد استخدم الكاتب عنصر الرحلة إلى القرية (في أقصى الشمال على نهر النيل) استخداما رائعا في وصف علاقة الإنسان بالطبيعة، وفي الرحلة إلى الغابة تكشف وظائف أو آثار أخرى لهذه العلاقة كالأخلاق، والمعتقدات، والنظام الاقتصادي.

((55) أحزان النهر والغابة: ص 63.

(56) أحزان النهر والغابة: ص 65.

(57) أحزان النهر والغابة: ص 93.

(58) أحزان النهر والغابة. ص 89.

(59) أحزان النهر والغابة: ص 135.

(60) السودنة: إحلال أبناء السودان مكان الأجانب في الوظائف.

(61) أحزان النهر والغابة: ص 96.

(62) أحزان النهر والغابة: ص 31، والمريسة مشروب شعبي مسكر.

(63) أحزان النهر والغابة: ص ,144 152.

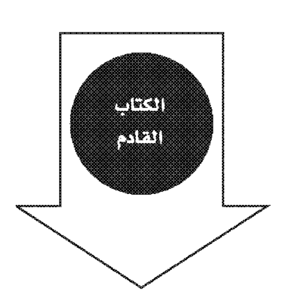
(64) أحزان النهر والغابة: ص 118.

(65) أحزان النهر والغابة: ص 88.

المؤلف في سطور

د. محمد حسن عبد الله.

* من قرية تمى الامديد-محافظة الدقهلية (المنصورة)-بمصر.
* دكتوراه في النقد الأدبي (1970) من جامعة عين شمس.
* عمل في جامعة الكويت منذ تأسيسها وحتى عام 1987 أستاذا للنقد الأدبي والبلاغة.
* له اهتمام خاص بالأدب والمسرح في الكويت والخليج من أهم مؤلفاته:
الحركة المسرحية في الكويت-المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء-صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية-الشعر والشعراء في الكويت-الصحافة الكويتية في ربع قرن-صحافة الكويت: رؤية بين الدوافع والنتائج.
* كتب القصة القصيرة والرواية، وحصل على جوائز الجمهورية العربية المتحدة في فترة مبكرة.
* صدر له في إطار هذه السلسلة كتاب: الحب في التراث العربي عام 1980.
* من أهم مؤلفاته في النقد الحديث:
الواقعية في الرواية العربية-الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ-الصورة والبناء الشعري.



الإبداع العام والخاص

تأليف:

ألكسندرو ورشكا

ترجمة:

د. غسان عبدالحي أبو فخر